H-A
C1/71
31776.e.1

697

C1

EDWARD AND MARIANNA
HERON-ALLEN.
JULY, MD.CCC.XCI.

31776.e.1

33E

TRAITÉ
DE MUSIQUE.

TRAITÉ
DE MUSIQUE.

TRAITÉ DE MUSIQUE,

Concernant les Tons, les Harmonies, les Accords & le Discours musical.

Dédié à Monseigneur le Duc de Chartres, Prince du Sang;

Par M. Bemetzrieder.

A PARIS,

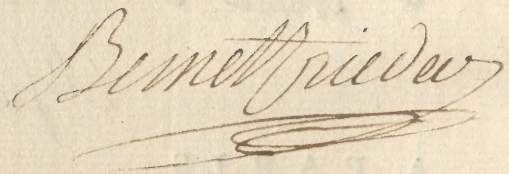
Chez l'Auteur, rue des Saints-Peres, maison de M. Bernard, près la rue de Verneuil.

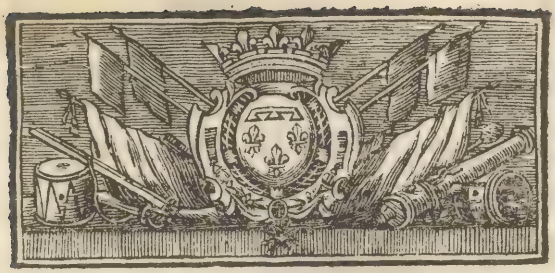
Et chez Pissot, Libraire, quai des Augustins.

1776.

Avec Approbation, & Privilege du Roi.

538





A MONSEIGNEUR

LE DUC

DE CHARTRES,

PRINCE DU SANG.

MONSEIGNEUR,

JE vous rends hommage de cet Ouvrage ; vous l'avez inſpiré.

J'ai eu l'honneur de vous enſeigner les vérités harmoniques ; vous

les avez accueillies en PRINCE *qui protege, qui cultive les Arts & les Sciences. Vous ne vous contentiez pas de l'amuſement que donne la Muſique; vous vouliez l'examiner comme Science.*

Votre zele, MONSEIGNEUR, *& votre exactitude ont multiplié mes Diſciples; votre affabilité m'a encouragé dans l'état pénible que je profeſſe : vos bontés m'ont pénétré de reconnoiſſance.*

Je deſirois, dès-lors, d'être Auteur d'un Ouvrage digne de vous être préſenté. J'ai conçu l'idée d'approfondir la Muſique, & de faire un Livre que MONSEIGNEUR *puiſſe agréer.*

Je travaille depuis cinq ans ; & depuis cinq ans je vois , par les Sciences que MONSEIGNEUR *cultive , qu'on ne peut pas réuſſir avec des œuvres de pur amuſement : ſes occupations ordinaires ſont les Mathématiques , la Phyſique , l'Hiſtoire naturelle , la Chymie....*

Monseigneur , l'Ouvrage que je vous préſente aujourd'hui ne traite pas des matieres auſſi importantes ; mais vous aimez & vous protégez tout ce qui peut être utile & agréable au Public.

J'analyſe les ſons , je les compare , je les aſſemble , & j'en forme un Diſcours avec lequel le génie maîtriſe toutes les ames.

MONSEIGNEUR, ce Livre, ſous vos auſpices, éclairera le Public ſur cet Art enchanteur; & les ſiecles à venir liront que vous avez animé l'Artiſte, qui eſt avec reconnoiſſance & avec le plus profond reſpect,

MONSEIGNEUR,

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur,
BEMETZRIEDER.

AVERTISSEMENT.

LA ſcience-pratique de l'harmonie eſt le ſeul objet de cet Ouvrage. Je ne parle pas des matieres muſicales de pure érudition ; je ne traite pas la lecture de la Muſique ; ce n'eſt pas non plus une méthode qui enſeigne à jouer facilement d'un inſtrument : je me borne à la partie ſcientifique. Je ſuis téméraire peut être ; des Savans de tout pays l'ont traitée ; mais j'ai haſardé de dire quelquefois ...

Convenez, Meſſieurs, que l'Art eſt dans ſon enfance ; que c'eſt à la nature ſeule que nous devons les rares talens de nos Virtuoſes & de nos Compoſiteurs ; que le Livre de la ſcience muſicale eſt encore à faire.

On m'a répondu que je pourrois bien avoir raiſon. Je ſerois trop heureux, ſi on répondoit de même à mon Traité.

Dans un Diſcours préliminaire, j'ex-

poſe mon ſyſtéme théorique ſur l'origine des ſons de l'octave, ſur la naiſſance des deux modes, ſur les notes dieſes, *ſur les notes* bémols, *& ſur la formation des harmonies.*

Dans le corps de l'Ouvrage, je développe la nature, les rapports & l'enchaînement des tons, des harmonies & des accords, pour en former le Diſcours muſical.

Je diviſe le tout en quatre Parties, en ſept Leçons, & en quarante-huit Chapitres, qui ſont détaillés dans la Table des Matieres qui précede le Traité.

L'ordre qui regne dans cet Ouvrage eſt dicté par la nature des ſons; il eſt ſimple, clair, méthodique & très-proportionné avec la marche de l'entendement.

Les exemples ſont choiſis; c'eſt la dépouille des chefs-d'œuvres du génie : ils ſont ornés d'une quantité des plus belles penſées harmoniques; ils ſont diviſés en vingt-ſix numéros, & ſont gravés dans le format du Traité, afin qu'on puiſſe,

à choix, faire du tout un volume ou deux. J'ai choisi l'in-8°., afin qu'on puisse mettre sur le même pupitre l'exemple à côté de l'assertion.

On trouvera dans cet Ouvrage, & la science & l'esprit de la Musique. S'il étoit permis à un Auteur d'avoir de l'amour-propre, & de vanter lui-même son Ouvrage, je dirois que ce Livre sera peut-être un jour le Livre essentiel au Virtuose & au Compositeur : je dirois que... mais non, je ne dis rien; peut-être ai-je déjà trop dit.

Pour apprendre promptement & sûrement cette science aimable, il faut étudier ce Livre devant un clavecin, ou devant un forté-piano; aller pas à pas, & se rendre sensible chaque proposition par l'instrument.

Ceux qui ne savent pas toucher du clavecin, ni lire la Musique, pourront suffisamment s'instruire de ces deux articles,

dans les notions qui ſont à la tête des exemples : ils feront pourtant mieux d'avoir recours à mes Leçons de clavecin, qu'ils trouveront chez BLUET, *Libraire ſur le Pont St. Michel.*

Je ſuis Editeur moi-même de mon Ouvrage; tout m'appartient, pour cette fois, juſqu'aux fautes d'ortographe.

La Lettre ſur les dieſes *& ſur les* bémols, *que j'ai publiée en* 1773, *a été entendue, quoique conçue, dictée & corrigée par moi ſeul. Des Connoiſſeurs, même des Gens de Lettres m'ont aſſuré qu'elle étoit écrite en bon françois, & qu'elle n'avoit rien de tudeſque: on ajouta qu'il n'étoit pas néceſſaire de recourir aux belles phraſes, pour inſtruire; que la plus grande ſimplicité poſſible étoit eſſentielle à tout Ouvrage raiſonné, & que je ſavois aſſez le françois, pour écrire clairement la ſcience que j'avois méditée, & que je profeſſe tous les jours.*

On n'a pas eu beaucoup de peine à

me perſuader ; je ſais trop que la forme emporte ſouvent le fond. Quelques virgules retranchées, d'autres ajoutées, des mots mieux choiſis, des phraſes un peu plus franciſées, m'auroient coûté la moitié de mon Ouvrage : l'amour-propre ne ſouffre pas tant, en ajoutant de la réputation à un homme qui eſt déjà célebre, qu'en rendant juſtice à un homme qui commence.

Je prie donc mon Lecteur d'être indulgent : mes phraſes ſeront peut-être encore un peu allemandes ou latines ; car je ſavois écrire ces deux Langues, avant que je ne connuſſe la françoiſe.

J'avertis en même temps le Lecteur que cet Ouvrage eſt ſuſceptible de fautes plus graves. L'exactitude & la correction ſont eſſentielles ; un dieſe *omis, un* bémol *ajouté, un chiffre déplacé, un rien peut rompre la chaîne des conſéquences : la moindre erreur entre l'aſſertion & l'exemple, peut arrêter & fatiguer l'Eleve.*

J'eſpere qu'on ne pourra pas me faire

de pareils reproches ; j'ai donné tous mes ſoins à l'impreſſion & à la gravure.

Pour éviter un autre reproche, je n'ai rien épargné pour avoir une belle exécution ; papier, caractere, tout eſt choiſi. De plus, pour que le Lecteur puiſſe ſe garantir des éditions furtives & infailliblement remplies de fautes, j'ai mis ma ſignature au dos du titre de l'Ouvrage, & au dos du titre des exemples.

DISCOURS
THÉORIQUE

Sur l'origine des ſons de l'octave, ſur la naiſſance des deux modes, ſur les dieſes, *ſur les* bémols, *& ſur la formation des harmonies.*

L'ESPRIT humain, par fois ſolide & profond, ne ſe borne pas à obſerver & à cueillir les faits que la nature lui offre de toute part ; il les aſſemble, les diviſe, les diſtingue, les compare, & en déduit des vérités, avec leſquelles il remonte juſqu'aux premiers principes des choſes. Là, il contemple de nouveau la nature, voit & admire ſes opérations les plus ſecretes.

D'autres fois, plus ſuperficiel & plus téméraire, l'eſprit, avec deux ou trois faits mal vus, s'élance dans les vaſtes plaines du monde idéal : là, ſe livrant à l'i-

magination, il explique la nature, &, d'un ton ſuperbe, il dicte à l'univers des loix.

L'oreille a reçu plus d'un précepte de ce pays, qui eſt peuplé de Légiſlateurs en tout genre : le ſuccès enhardit les eſprits les plus timides.....

Sur notre globe, la nature opere lentement ; le myſtere voile toutes ſes opérations : la recherche eſt pénible, la vérité fuit & ſe cache.

Dans le monde idéal, tout eſt facile. Là, on ſait tout, ſans rien apprendre ; le feu ſacré, répandu par-tout dans ce pays divin, échauffe tellement l'eſprit le plus pauvre, qu'il parle de tout agréablement : il ſait ſi bien embellir le menſonge même, que les mortels le prennent ſouvent pour la vérité.

C'eſt des ſons ſur-tout qu'on s'occupe dans ces régions aériennes. On y fixe le temps, le lieu & la méthode, d'après laquelle l'octave s'eſt complétée de treize ſons ; on calcule comment s'engendre

l'harmonie; on dit beaucoup ſur les accords.

Les doctrines qu'on nous envoie ſur cet art enchanteur, ſont tant reſpectées ici-bas, que le génie même quitte ſouvent ſa lyre, pour nous dicter, du haut du monde idéal, les regles & le précepte.

Malgré tant d'efforts, rien n'eſt plus obſcur encore, que la théorie de la Muſique. A peine diſtingue-t-on le génie, l'habileté & l'art: ces trois divinités ſont pourtant rarement réunies dans la même perſonne, & ne ſont pas moins recommandables, quand on les rencontre ſéparément.

Par-tout on doit admirer les chefs-d'œuvres du génie: on peut toujours ſe plaire avec le Virtuoſe; ſon habileté tranſmet à l'ame des plaiſirs purs & innocens. L'Artiſte, obſervateur & maître, eſt le ſeul avec qui on peut s'inſtruire.

Rien n'eſt pourtant plus ordinaire que de demander des conſeils au génie, au Virtuoſe. Eh! ſi par malheur ces deux Dieux raiſonnoient, leur feu divin ſeroit

bien vîte éteint : alors, pour nous amuser, on réciteroit sur la scene fort sagement des *De profundis;* on y chanteroit des *Libera*...

L'origine des sons de l'octave, & la naissance des deux modes, sont les premiers objets de la théorie musicale. Pour en avoir quelques idées exactes, observons & consultons la nature.

Dans les instrumens à cordes vibrantes, si une corde, d'un pied de long, donne le son *ut*, une corde de même nature, également tendue, également grosse, mais moins longue de moitié, donne aussi un *ut* à l'unisson du premier, & d'une octave plus aigu : la moitié de cette moitié, ou le quart de la corde entiere donne encore un *ut* plus aigu de deux octaves.

Un corps sonore, frappé, fait résonner à son aigu deux autres sons, à la distance de 12 & de 17 (en comptant les sons suivant l'ordre des notes naturelles...

ut ré mi fa, &c.); ces ſons primitifs de la nature, rapprochés & réunis dans une même octave, répondent aux nombres impairs 1, 3, 5. Donc le corps ſonore, qui donne *ut*, fait réſonner en même temps à l'aigu le *ſol* de la premiere octave, & le *mi* de la ſeconde. Ces ſons harmoniques, rapprochés dans une même octave, *ſont ut mi ſol ut*, harmonie naturelle, intonation de la nature.

Suppoſons un inſtrument à quatre cordes, rendant ces quatre ſons...

UT MI SOL UT ;

mettons cet inſtrument entre le mains d'un homme bien organiſé, & tout-à-fait ignorant en Muſique, ne connoiſſant ni le nombre des ſons intermédiaires de l'octave, ni leurs intervalles, ni leurs noms.

Cet homme s'amuſera quelque temps des ſons naturels du corps ſonore ; il frappera enſemble & ſéparément les quatre cordes de ſon inſtrument ; & ſon organe, toujours affecté des quatre ſons primitifs de la nature, ſera toujours ſatisfait.

Mais s'il est Observateur, il s'appercevra d'abord de la différence des trois intervalles . . .

ut mi ; *mi sol*, & *sol ut.*

Il verra que l'intervalle *mi sol* est le moindre, & l'intervalle *sol ut*, le plus grand des trois.

Il remarquera trois autres intervalles . . . *ut sol* ; *mi ut*, & *ut ut* ; tous plus étendus que le plus grand des trois premiers.

Il distinguera *ut ut*, le plus grand, & *ut sol*, le plus petit intervalle des trois derniers.

Il sentira l'unisson des deux *ut*, qui forment le plus grand intervalle, l'un au grave, & l'autre à l'aigu..

Donc les quatre cordes de son instrument lui donneront six intervalles, allant du plus grand au moindre . . .

ut ut . . mi ut . . ut sol . . sol ut . . ut mi . .
& *mi sol.*

Or, l'excès de *mi ut* sur *ut sol* ; de *sol ut* sur *ut mi* ; de *ut mi* sur *mi sol*, est le même : L'excès de *ut sol* sur *sol ut*, est

double du précédent : l'excès de *ut ut* ſur *mi ut*, eſt double de celui-ci.

Donc les ſix intervalles produits par les quatre cordes de notre inſtrument naturel, donneront trois excès, dont le ſecond eſt double du premier ou du moindre, & le troiſieme ou le plus grand, double du moyen.

Notre Muſicien ſentira tout cela; mais en reſtera-t-il là? non certes. S'il continue d'obſerver, il remarquera :

1°. Que le moindre intervalle *mi ſol* renferme trois fois le petit excès.

2°. Que le ſecond intervalle *ut mi* le renferme quatre fois, ou deux fois l'excès moyen, ou une fois le grand excès.

3°. Que le troiſieme intervalle *ſol ut* renferme cinq fois le petit excès.

4°. Que le quatrieme intervalle *ut ſol* le renferme ſept fois.

5°. Que le cinquieme intervalle *mi ut* le renferme huit fois, ou quatre fois le moyen, ou deux fois le grand.

6°. Que le ſixieme, & le plus grand de

tous les intervalles *ut ut*, renferme ou douze fois le petit excès, ou six fois le moyen, ou trois fois le plus grand.

D'après ces connoissances acquises, il arrivera à notre Apprenti Théoricien de s'ennuyer de ses quatre sons, & de tenter quelqu'écart de l'intonation naturelle de son instrument; car la vie se passe à s'écarter de la nature, & à y revenir. A quoi s'attachera-t-il de préférence? Au petit & au moyen excès. Où placera-t-il ces nouveaux sons? Certainemret entre *sol ut*, le plus grand des trois intervalles primitifs de son instrument.

Il ajoutera un nouveau son à l'aigu du *sol*, & un autre au grave de l'*ut*.

Il séparera le premier du *sol*, par un intervalle égal au moyen excès, & il intercalera un intervalle égal au petit excès, entre le second & l'*ut*.

Et cette préférence, d'où la tirera-t-il? de la facilité naturelle que nous avons de descendre de l'*ut* aigu à la seconde corde *sol*, par des degrés ou des inter-

valles qui aillent du petit au grand; facilité qui eſt la même pour monter du *ſol* à l'*ut*, par des intervalles qui aillent du grand au petit.

Ainſi notre Muſicien ſauvage chantera le ſon *la*, avant de pincer ſa corde *ſol*, & le ſon *ſi*, avant de pincer ſa corde *ut*. Il chantera les nouveaux ſons *la* & *ſi* brefs, tandis qu'il fera durer les ſons *ſol* & *ut*; les ſons *la* & *ſi* deviendront appels des cordes *ſol* & *ut*.

Cela fait, peut-être appréciera-t-il l'intervalle *la ſi*; car il ſait que l'intervalle *ſol ut* eſt compoſé de cinq petits excès; il a formé *ſol la* de deux petits excès, ou d'un excès moyen; il a pareillement formé *ſi ut* d'un petit excès; reſte donc pour *la ſi* deux petits excès, ou un excès moyen.

Il ſera bien content de ſes découvertes; car vous ne doutez pas que *la ſol*, *ſi ut*, ne lui plaiſent tout autrement, que les ſons naturels & ſecs de ſon inſtrument *ſol* & *ut*, que les appels *la* & *ſi* feront ſinguliérement valoir.

De quoi s'occupera-t-il enſuite ? J'imagine qu'il n'aura rien de plus preſſé que de chercher des ſons qui appellent ſa corde *mi*, &. ſon *ut* grave.

Il appellera ſa corde *mi* par un ſon qui faſſe avec elle à l'aigu un intervalle égal au petit excès ; &, pour varier, il appellera ſa corde grave par un ſon qui faſſe avec elle à l'aigu un intervalle égal au moyen excès.

Ici je dis à mes Eleves : Examinez, chantez, & vous ſentirez la raiſon de cette prédilection ; & voilà les huit ſons de notre octave trouvés pour le mode majeur.

Par cette diſtribution des excès, petits & moyens, dans l'étendue de l'octave, le génie s'eſt procuré toute la variété qu'il pouvoit deſirer, appellant la premiere corde naturelle *ut* chromatiquement au grave, & diatoniquement à l'aigu ; la ſeconde corde naturelle, diatoniquement au grave, chromatiquement à l'aigu ; & la troiſieme corde naturelle, diatoniquement

diatoniquement au grave & à l'aigu.

Il me ſeroit plus aiſé de remplir l'octave par des diviſions de cordes, ou par des calculs mathématiques; mais je crois que c'eſt plutôt par une longue ſuite de tentatives, ſemblables à celles de mon Muſicien obſervateur, que l'art a acquis toute ſa richeſſe & toutes ſes reſſources.

Poſſeſſeur de ces reſſources & de cette richeſſe, il ſe réconciliera avec les quatre ſons naturels ou appellés de ſon inſtrument : il entremêlera ſans ceſſe les ſons *la*, *ſi*, *fa* & *ré* de ſa voix, avec les ſons primitifs de ſa lyre, qu'il fera toujours durer plus long-temps que les appels.

Il verra ſans peine que le ſon *fa* appelle auſſi la corde *ſol*, & que le ſon *ré* appelle auſſi la corde *mi* : *fa mi*, *fa ſol*, *fa mi* prendront ſouvent la place des ſimples cordes *mi*, *ſol*, *mi*; & il trouvera autant de plaiſir à jouer ou à chanter *ré ut*, *ré mi*, *ré ut*, que *ut*, *mi*, *ut*.

Bientôt il doublera le *ſi*, qu'il placera devant ſa premiere corde grave.

Après l'intonation totale des ſons de ſon inſtrument, il ſe complaira à la ſucceſſion des ſons naturels, appellés de la maniere ſuivante...

La Sol ; *fa* Mi ; *ré* Ut ; *ſi* Ut.

Et pourquoi ne ſera-t-il pas tenté de doubler encore l'appel *la*, & de le placer au grave de *ſi* ?

Alors, au lieu de frapper le ſon principal de ſon inſtrument, après l'avoir appellé avec la voix par le *ſi*, il chantera quelquefois le *la* plus grave ; il ſuſpendra un peu le ſon final, qu'il rappellera, après un petit ſilence qui aura ſuivi le *la* ; & il formera la mélodie ſuivante...

La Sol ; *fa* Mi ; *ré* Ut, *ſi la*...
ré Ut, *ſi* Ut.

Arrivé là, je dis à mes Eleves : écoutez, examinez, reconnoiſſez le mode majeur ;

& avouez que le mode mineur (1) n'eſt qu'une légere ſuſpenſion du majeur, ſon relatif.

Diviſez donc les huit ſons de l'octave en deux parties: diſtinguez les quatre ſons

UT, MI, SOL, UT,

donnés par la nature, d'avec les quatre ſons

ſi, *ré*, *fa*, *la*,

introduits comme appels par notre Muſicien créateur.

Lorſque le génie obſervateur eſt en marche, il ne s'arrête point; & notre Muſicien travaillera à former l'octave chromatique; car il ſera tenté d'appeller chaque ſon de ſon inſtrument de deux manieres, tant au grave qu'à l'aigu. Déjà il appelle le principal ſon UT, par *ſi* & par *ré*; il voudra l'appeller par *ré-bémol* à l'aigu, & par *ſi bémol* au grave, afin de l'inviter de toutes les manieres poſſibles, c'eſt-

(1) Dans la quatrieme Leçon (page 66), on trouvera un fondement plus ſolide pour le mode mineur.

à-dire, diatoniquement & chromatiquement, tant au grave qu'à l'aigu.

Pareillement, il placera au grave de Mi, un son qui en soit à la distance d'un petit excès, & un autre à l'aigu de ce Mi, auquel il pourra arriver de quatre manieres. Il dira donc...

ré Mi, *ré-dieſe* Mi ; *fa mi*, *fa-dieſe* Mi.

La même opération faite sur la troisieme corde Sol, il aura...

fa Sol, *fa-dieſe* Sol ; *la* Sol, *la-bémol* Sol.

Ici la barriere se ferme pour notre Observateur ; je ne vois rien qui le conduise à des intervalles enharmoniques des cordes primitives de son instrument, ou à des appels qui soient moins éloignés des sons naturels, que d'un petit excès : mais on l'entendra souvent chanter ou jouer...

Ut... *ré-bémol ut* ; *ſi ut.* Mi... *fa mi ré-dieſe mi.* Sol... *la-bémol ſol* ; *fa-dieſe ſol.*

Ut... *ré ut* ; *ſi-bémol ut.* Mi... *fa-dieſe mi* ; *ré mi.* Sol... *la ſol* ; *fa ſol.*

Ut... *ré ut* ; *ſi ut.* Mi... *fa mi* ; *ré mi.* Sol... *la ſol* ; *fa ſol.*

Appellant chaque corde de ſon inſtrument, tantôt chromatiquement, tant à l'aigu qu'au grave, tantôt diatoniquement, tant au grave qu'à l'aigu; quelquefois entremêlant ces deux ſortes d'appels, ſelon ſa premiere découverte.

La continuité des appels chromatiques chagrineroit ſon oreille; la continuité des appels diatoniques l'ennuieroit; il s'en tiendra à ſa premiere mélodie, ſollicitant ſa principale corde chromatiquement au grave par le *ſi*, diatoniquement à l'aigu par le *ré*; ce ſera l'inverſe pour ſa corde Mi; & il invitera toujours diatoniquement la corde Sol par le *fa* ou par le *la*, bleſſant & récréant ſans ceſſe ſon organe, en chantant ou jouant..

La Sol; *ſi* Ut; *fa* Mi; *fa* Sol; *fa* Mi;
ré Ut; *ré* Mi; *ré* Ut; *ſi* Ut.

Il ne ſe laſſera point de ſon chant primitif...

la Sol; *fa* Mi; *ré* Ut, *ſi la*...
ré Ut; *ſi* Ut.

Si nous examinons ce chant ſimple, nous découvrirons comment on a pu ter-

miner la partie la plus touchante de la mélodie en mode mineur, quoiqu'originairement ce mode ne ſoit qu'une ſuſpenſion qui demande pour concluſion le retour au mode relatif majeur. Nous verrons qu'en appellant chromatiquement au grave le *la* qui ſuſpend, il deviendra tonique finale, comme l'*ut* en majeur, appellé par le *ſi*.

Dans les deux modes pour former les harmonies, imitons la nature qui ſépare les ſons, qu'elle marie enſemble. Combinons les ſons du corps ſonore deux à deux; les ſons appels deux à deux, trois à trois : ajoutons aux premiers un ou deux ſons appels ; avec les autres, conſervons un ou deux ſons naturels : mêlons un ſon de la nature avec un ſon appel, & nous aurons toutes les harmonies qui ſont plus ou moins deſirer le retour du corps ſonore ; car toutes en ſont des écarts.

S'il venoit en fantaiſie à un génie

bruyant de former des harmonies compoſées de tous les ſons du corps ſonore, & de quelques appels frappés enſemble, ou de tous les appels & de quelques ſons naturels; il diſcerneroit bientôt la limite de l'art, la douceur du repos ne ſuffiſant plus à dédommager de la fatigue des diſſonances, dont la dureté & le déſordre auroient égaré l'organe, au point de n'être plus préoccupé du corps ſonore. Eſt-il permis d'entaſſer diſſonances ſur diſſonances, tandis qu'on ne peut augmenter le charme de l'harmonie naturelle, qui doit les ſauver? Lorſque l'oreille eſt égarée, lorſque la préoccupation du corps ſonore eſt détruite, il n'y a plus de ſens dans la phraſe muſicale.

Franchiſſons la barriere de notre Muſicien obſervateur, & examinons un peu les ſons que les Virtuoſes ont introduits dans l'octave. Le petit excès ou le demi-ton n'eſt plus le ſeul intervalle qui ſépare la ſenſible de la tonique; la

ſixte mineure eſt ſouvent plus près de la quinte ; la ſeconde n'eſt pas toujours également éloignée de la tonique & de la tierce ; la quarte eſt tantôt plus près de la tierce, & tantôt elle en eſt plus éloignée.

Le Virtuoſe hauſſe le *dieſe*, tantôt beaucoup, & tantôt peu ; il baiſſe plus ou moins les notes *bémols ;* il joue la même note *bémol* différemment, ſuivant qu'elle eſt ſixte mineure ou tonique ; le même *dieſe* différemment, ſuivant qu'il eſt ſenſible, tierce majeure ou tonique : il exerce le même empire ſur les notes naturelles ; le *ſi* de la ſeconde corde du violon, qui s'accorde avec le *mi* de la chanterelle, ne contente plus l'oreille ſenſible & exercée dans l'accord de ſixte, qu'il fait avec le *ré* de la troiſieme corde vuide.

Toutes ces variétés n'empêchent pourtant pas qu'on ne continue d'écrire tous les ſons hauſſés par des notes *dieſes*, tous les ſons baiſſés par des notes *bémols*, tous les *ſi* par la même note naturelle.

Les Amateurs de Muſique ſeront à plaindre, ſi on introduit jamais des ſignes différens pour les notes *bémols* plus ou moins baſſes, pour les notes *dieſes* plus ou moins hautes ; & trois notes pour *ſi* tonique, *ſi* ſenſible, *ſi* ſixte : je ne le conſeillerois pas; car je n'aime guere les difficultés dans les arts de plaiſir.

La différence de ces ſons eſt ſi petite, que la même touche du clavecin rend toutes les ſixtes mineures en *ut*, toutes les ſenſibles en *la*, toutes les quartes en *mi-bémol*, toutes les ſecondes en *ſol-bémol*, &c. A la vérité, les mêmes ſons ſur le violon, variés par de légeres nuances, expriment plus délicatement : mais le Virtuoſe les rend par inſtinct, par ſentiment, plutôt que par art & par réflexion.

L'érudition ſur les intervalles de tons majeurs & mineurs, ſur les ſemi-tons majeurs & mineurs, ſur le fameux comma de Pythagore, ſur le chromatique & l'enharmonique, eſt donc une pure oſten-

tation de ſcience. Pour inſtruire ſur les tons, ſur les harmonies & ſur les accords, ne conſultons que notre Muſicien obſervateur, qui place conſtamment un moyen ou petit excès entre les notes naturelles, toujours un petit excès entre les notes naturelles & *dieſes*, pas moins ni plus entre les notes naturelles & *bémols*.

Il n'importe à l'accord de ſeptieme diminuée, par exemple, *fa-dieſe mi-bémol*, en *ſol* mineur, que la baſſe *fa-dieſe* ſoit un peu plus ou moins éloignée de la tonique *ſol*; il n'eſt pas eſſentiel que le *mi-bémol* ſoit à telle diſtance fixe de la quinte *ré*, le *la* & l'*ut* n'accompagneront pas moins.

Que le *ré-bémol* ſoit plus ou moins grave, l'*ut-dieſe* plus ou moins aigu, cela ne change rien dans les tons: il faudra toujours cinq *bémols* en *ré-bémol*, ſept *dieſes* en *ut-dieſe*, quatre *bémols* en *fa* mineur, neuf *bémols* en *ſol-bémol* mineur, &c.

Suivons pourtant l'uſage, & voyons

ſi nous pourrons, ſans le ſecours de la Grece, traiter de la double famille des *dieſes* & des *bémols*.

En réduiſant à ſept le nombre infini des ſons intermédiaires entre l'*ut* & le *ré*, & après avoir conſulté l'expérience, je dis ...

1°. Les trois premiers & les plus proches de l'*ut*, s'appellent forcément *ré-bémols*, & demandent, comme fixtes mineures ou comme quartes, à retourner à l'*ut*.

2°. Les trois derniers & les plus proches de *ré*, s'appellent forcément *ut-dieſe*, & demandent, comme ſenſibles ou comme ſecondes, d'aller au *ré*.

3°. Le quatrieme, qui fait juſtement le milieu entre l'*ut* & le *ré*, s'appelle, comme on veut, *ré bémol* ou *ut-dieſe*, & va à l'*ut* ou au *ré*.

Dans les Elémens de Muſique, on ne doit parler que de ce dernier, duquel ſeul on peut ſtatuer par rapport aux tons, aux harmonies & aux accords.

Dans les démonſtrations géométriques, on conſidere le point ſans dimenſion, la ligne ſeulement par rapport à ſa longueur, la ſurface par rapport à ſa longueur & à ſa largeur, quoiqu'il n'exiſte rien dans la nature ſans longueur, largeur & profondeur.

J'ai plus beau jeu dans mes Obſervations muſicales : les *dieſes* & les *bémols* dont je parle, exiſtent, & ſont, ſous les doigts du Virtuoſe, auſſi aiſés les uns que les autres. Je crois même que le *ré-bémol*, qui fait juſtement le milieu entre l'*ut* & le *ré*, ne gâte point l'expreſſion, ſi on ſuſpend le chant en *fa* mineur ſur la ſixte : le *fa-dieſe*, pris au milieu du *fa* & du *ſol* en pareil cas dans le ton majeur de *la*, fait peut-être mieux que tous les *fa-dieſes* de ce monde. Pour devenir toniques, les *dieſes* & les *bémols* ſont pris au point QUATRE.

Le Virtuoſe, dans le SOLO, rend divinement ces délicieuſes nuances ; il n'eſt pas néceſſaire de lui en donner des

avis : la nature, en donnant des organes infiniment flexibles, enſeigne tout. Sans ſes dons, malgré l'art, malgré l'habileté, il n'y a point d'ame dans l'exécution.

Laiſſons donc à la nature les ſoins de la perfection, & obſervons, devant le clavecin, la richeſſe des treize ſons de notre *Muſicien ſauvage.*

TABLE
DES CHAPITRES
DU TRAITÉ DE MUSIQUE.

PREMIERE PARTIE.

PREMIERE LEÇON.
Du Mode majeur.

CHAP. I. *DES intervalles qui ſéparent les ſons de l'octave & des notes.* page 1

II. *De la diviſion des ſons de l'octave en ſons de la nature & en ſons* APPELS. 4

III. *Exercice pour former les doigts & l'oreille à l'intonation de chaque ton majeur, appliqué au ton d'*ut. 7

IV. *Uſage des ſons chromatiques de l'octave du clavecin, qui n'entrent pas dans la gamme.* 11

V. *Des tons* ré, mi, fa, ſol, la, ſi; *ordre des notes* dieſes : *obſervations ſur le doigté, & rapports qui regnent entre les tons.* 12

VI. *Des tons* ſi-bémol, la-bémol, ſol-bémol, mi-bémol & ré-bémol; *ordre des notes* bémols; *autres rapports qui regnent entre les tons.* 17

VII. *Succeſſions les plus naturelles des douze tons majeurs.* 22

SECONDE LEÇON.

Du mode mineur.

VIII. *Ce qui conſtitue le mode mineur; différence des deux modes; des tons relatifs.* 26

IX. *Exercice pour ſe familiariſer avec le mode mineur dans toutes les octaves; nouveaux rapports qui regnent entre les tons.* 31

X. *Succeſſions les plus naturelles des douze tons mineurs.* 36

TROISIEME LEÇON.

De l'enchaînement des tons.

XI. *Examen pour connoître ſi on ſait*

XXV. *Récapitulation des harmonies consonnantes & dissonantes pour les deux modes.* page 86

XXVI. *De la succession des harmonies.* 90

XXVII. *Des especes d'harmonies & de leur étendue ; des transitions & des surprises.* 98

XXVIII. *Quel usage il faut faire des leçons sur les tons & sur les harmonies.* 109

XXIX. *Regle de l'octave, & autres manieres d'accompagner la gamme ; progression de sept dissonances, progression de six consonnances avec variations ; enfin du chant harmonieux & du chant mélodieux.* 111

TROISIEME PARTIE.

SIXIEME LEÇON.

Des accords, de leurs signes & de leur enchaînement.

XXX. *Des accords & des chiffres en général.* 117

XXXI. *Diviſion des accords en ſuperflus, faux ou diminués, majeurs & mineurs, & en neutres : de leurs ſignes.* page 119

XXXII. *Dénombrement des accords ; réflexions ſur la quarte & ſur la tierce diminuées, ſur les noms des accords, & ſur l'ortographe des chiffres.* 121

XXXIII. *Diviſion des accords en conſonnans & en diſſonans. Les tons ſont déterminés par la nature des accords. Accords propres à chaque note de la gamme ; ſons du ton qui ſauvent les accords diſſonans.* 128

XXXIV. *Combinaiſons des accords ; obſervations ſur les noms & ſur les ſignes des accords compoſés.* 136

XXXV. *De l'enchaînement des accords.* 179

XXXVI. *Récapitulation & obſervations ſur les accords.* 183

XXXVII. *Exercice pour ſe familiariſer avec les accords.* 195

QUATRIEME PARTIE.

Derniere Leçon.

XXXVIII. *Toutes les intonations ſont néceſſaires à l'expreſſion du Diſcours muſical; les harmonies en ſont les mots; de leur combinaiſon réſultent les phraſes : celles-ci, bien ordonnées, forment la conſtruction.* 199

XXXIX. *Phraſes, conſtructions & diſcours qui ne renferment que les ſeules conſonnances.* 208

XL. *Phraſes harmoniques choiſies, qui ſont compoſées de conſonnances, de diſſonances & d'un mélange des deux.* 212

XLI. *Moyens pour faire des phraſes harmoniques.* 214

XLII. *Obſervations & raiſonnemens pour trouver la liaiſon des phraſes.* 216

XLIII. *Moyens d'embellir les conſtructions de conſonnances & les marches de corps ſonores, par quarte, par quinte.* 221

XLIV. *Phraſes ordonnées & liées.* 224
XLV. *Exemples ſur le Diſcours muſical; obſervations ſur la phraſe, ſur la période, ſur la virgule & ſur le point.* 225
XLVI. *Décompoſition ou analyſe d'un Récitatif; obſervations ſur la rime & ſur la proſe.* 232
XLVII. *Examen d'un chant donné pour trouver ſa baſſe & tous les autres accompagnemens.* 237
XLVIII. *Compoſition & embelliſſement d'un canevas de conſtruction harmonique.* 252.

Fin de la Table.

APPROBATION.

J'AI lu, par ordre de Monſeigneur le Garde des Sceaux, un Ouvrage intitulé : *Traité de Muſique, concernant les tons, les harmonies, les accords & le Diſcours muſical*, par M. *Bemetzrieder* ; & non-ſeulement je n'y ai rien trouvé qui puiſſe en empêcher l'impreſſion, mais il m'a paru que cet Ouvrage pouvoit être fort utile pour l'étude de la Muſique.

Signé MONTUCLA, Cenſeur Royal.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, par la grâce de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conſeillers, les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conſeil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé le ſieur BEMETZRIEDER Nous a fait expoſer qu'il deſireroit faire graver, imprimer & donner au Public le *Traité de Muſique, concernant les tons, les harmonies. les accords & le Diſcours muſical*, s'il Nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce néceſſaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Expoſant, Nous lui avons permis & permettons par ces Préſentes, de faire graver & imprimer ledit Ouvrage ci-deſſus énoncé, en telle forme & autant de fois que bon lui ſemblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant l'eſpace de ſix années conſécutives, à compter du jour de la date des Préſentes. FAISONS défenſes à tous Deſſinateurs, Graveurs, Imprimeurs en Taille-Douce & autres perſonnes, de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, de graver, ni faire graver, ni imprimer, débiter ou faire débiter ledit Ouvrage, d'en introduire dans notre Royaume de gravure & impreſſion étrangeres, ni d'en faire aucuns extraits, ſous quelque prétexte que ce puiſſe être, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant, ou de ceux

qui auront droit de lui ; à peine de confiscation, tant des planches, notes de Musique, que des ustensiles qui auroient servi à la contrefaction, que nous entendons être saisis en quelques lieux qu'ils soient, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts ; A LA CHARGE que ces présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression ou gravures dudit Ouvrage seront faites dans notre Royaume & non ailleurs ; qu'avant de les mettre en vente, les dessins ou estampes qui auront servi à la gravure des planches, seront remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Garde des Sceaux de France, le Sr HUE DE MIROMÉNIL ; qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le sieur de Maupeou, & un dans celle dudit sieur Hue de Miroménil, le tout à peine de nullité des Présentes : Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant, & ses ayans cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. VOULONS, qu'en mettant en quelqu'endroit dudit Ouvrage, ces mots, *avec privilege du Roi*, ces Présentes soient tenues pour duement signifiées. COMMANDONS au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de haro, charte normande, & lettres à ce contraires ; Car tel est notre plaisir. Donné à Paris, le onzieme jour d'Octobre, l'an de grâce mil-sept-cent-soixante-seize, & de notre Regne, le troisieme. Par le Roi en son Conseil. LE BEGUE.

Registré sur le Registre XX de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 801. fol. 233, conformément au Réglement de 1723. qui fait défenses, Art. IV, à toutes personnes de quelque qua-

sité & condition qu'elles soient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter & faire afficher aucuns Livres, pour les vendre en leurs noms, soit qu'ils s'en disent les Auteurs ou autrement, & *à la charge de fournir à la susdite Chambre, huit exemplaires prescrits par l'Art.* 108 *du même Réglement. A Paris, ce* 11 *Octobre* 1776.

LAMBERT, Adjoint.

De l'Imprimerie de P. Fr. GUEFFIER.

TRAITÉ
DE MUSIQUE,

Concernant les tons, les harmonies, les accords & le discours musical.

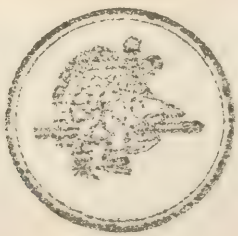
Premiere Partie,

Qui traite des deux modes, transportés dans les douze octaves que produisent les divers sons du Clavecin, ou des vingt-quatre tons de la Musique, & de leur enchaînement.

PREMIERE LEÇON.

Du Mode majeur.

Sans introduction, sans préambule, je vais droit au fait : je définirai les termes de l'Art, à mesure qu'ils se présenteront.



I. Des intervalles qui ſéparent les ſons de l'octave & des notes.

Les treize ſons de l'octave du Clavecin ſont ſéparés par douze intervalles égaux, dont chacun eſt nommé demi-ton.

Des treize ſons, négligeons, pour le moment, cinq; les huit reſtans ſont le principal objet de notre muſique, qu'on appelle diatonique.

Le huitieme ſon eſt uniſſon avec le premier; c'eſt pourquoi on n'a beſoin que de ſept caracteres, ou de ſept notes, pour les déſigner tous les huit.

Les ſept notes ſont... *ut*, *ré*, *mi*, *fa ſol*, *la*, *ſi*.

Les huit ſons de l'octave diatonique ſont ſéparés par ſept intervalles, dont cinq ſont appellés des tons entiers; & les deux reſtans ſont des demi-tons.

Le premier ſon de l'octave, ou la premiere note s'appelle tonique; le huitieme, octave; le troiſieme, tierce ou médiante; le cinquieme, quinte ou dominante: les autres ſe nomment ſeconde, quarte, ſixte & ſeptieme.

Si l'on ordonne les huit ſons de l'oc-

tave, en commençant par *ut*, on aura....

ut, ré, mi, fa, ſol, la, ſi, ut.

Ut ſera tonique, ou premiere note du ton, c'eſt-à dire, du mode ou de la modulation; par conſéquent, on ſera en *ut*. En ce cas, les deux intervalles de demi-tons ſéparent la tierce de la quarte, & la ſeptieme de l'octave; donc les eſpaces de *mi* à *fa*, & de *ſi* à *ut*, ſont des demi-tons: les autres ſons *ut ré*, *ré mi*, *fa ſol*, *ſol la*, & *la ſi*, ſont ſéparés par les cinq intervalles de ton entier; donc la ſeconde eſt ſéparée de la tonique, d'un intervalle de ton entier, &c.

Toutes fois qu'on ordonnera ainſi les huit ſons de l'octave, on aura un mode majeur.

Il y a un autre mode en muſique, que l'on nomme mode mineur; mais avant d'indiquer comment ſont ſéparés ſes huit ſons, prenons ſucceſſivement tous les ſons comme tonique, & ordonnons les huit ſons de l'octave diatonique, ſuivant le modele du majeur indiqué par la

ſuite des notes... *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la* *ſi*, *ut*; arrêtons-nous un peu dans chaque ton, pour y jouer quelque choſe qui pourra fixer notre oreille au mode majeur, à chaque ton particulier, aux intervalles que font les ſons de l'octave avec la tonique : n'y jouons point d'air, mais faiſons une ſuite de ſons, même pluſieurs ſons enſemble ſi bien choiſis, pour que notre mélodie & notre harmonie ſoient utiles à la mémoire, aux yeux, à l'oreille & aux doigts à la fois.

II. De la diviſion des ſons de l'octave en ſons de la nature & en ſons APPELS.

Commençons en *ut*, & remarquons d'abord les ſons que la nature donne elle-même. Le génie obſervateur, écoutant le ſon, a diſtingué, outre ſes uniſſons, la douzieme & la dix-ſeptieme (comptant ſelon l'ordre naturel des notes... *ut*, *ré*, *mi*, &c.); l'*ut* fait réſonner à l'aigu le ſecond *ſol* & le troiſieme *mi*. Ces ſons harmoniques, rapprochés du fondamental *ut* dans la même octave, répondent avec lui dans l'octave, aux nombres impairs

1, 3, 5. Ces trois ſons naturels frappés enſemble, forment la principale harmonie du ton, l'harmonie conſonnante, le repos final, l'intonation, le corps ſonore de l'octave. Du premier *ut* au deuxieme *mi*, la diſtance eſt de deux tons entiers; & du deuxieme *mi* au troiſieme *ſol*, il n'y a qu'un ton & demi.

Les quatre autres ſons... *ſi ré fa la*, ne peuvent ſonner, ſans être conjoints avec les ſons de la nature, ſans diſſonner avec eux; cette conjonction, cette diſſonnance fatiguent; ces ſons font deſirer le retour des ſons de la nature: nommons donc ſons APPELS les quatre ſons qui répondent, dans l'octave, aux nombres... 7, 2, 4, 6.

Le *ſi* eſt conjoint avec la tonique *ut* au grave, n'en étant ſéparé que d'un petit eſpace de demi-ton, qu'on nomme auſſi intervalle chromatique: donc ce *ſi* rappelle la tonique *ut*, chromatiquement & plus fortement que la même tonique eſt appellée à l'aigu par le *ré*, avec lequel elle

eſt auſſi conjointe ; mais duquel elle eſt ſéparée par un eſpace de ton, qu'on nomme auſſi eſpace diatonique. Ecoutez les ſons *ſi ut*, & *ré ut*; les ſons appels joués bref, & toutefois la tonique *ut* longue, vous ſerez de mon avis.

La ſeptieme note *ſi* eſt nommée ſenſible, à cauſe que ce ſon rappelle la tonique (le principal ſon du ton) le plus fortement poſſible.

Le *ré* rappelle auſſi diatoniquement le ſon naturel *mi*.

Le *fa* appelle le *mi* chromatiquement, & appelle en même temps le *ſol* diatoniquement.

Le *ſol* eſt auſſi appellé diatoniquement à l'aigu par le *la*.

Donc la tonique *ut* eſt rappellée, par les appels *ſi ré*, chromatiquement au grave, & diatoniquement à l'aigu ; la tierce *mi* eſt rappellée, par les appels *ré fa*, à l'inverſe de la tonique; la quinte *ſol* eſt rappellée, par les appels *fa la*, diatoniquement de part & d'autre.

Les ſons appels *ſi ré fa la*, frappés enſemble, forment une harmonie diſſonnante, qui fait deſirer le retour du corps ſonore, dont le repos remet l'oreille de la fatigue que lui donne l'harmonie diſſonnante des appels.

L'harmonie des ſons appels eſt en outre diſſonnante en elle-même, à cauſe de la conjonction *la ſi*, ou *ſi la*.

L'ordre des ſons de l'harmonie conſonnante du corps ſonore, eſt... 1, 3, 5... tant par rapport à l'octave, que par rapport à l'harmonie; & celui des ſons de l'harmonie diſſonnante des appels, eſt, par rapport à l'octave.... 7, 2, 4, 6.... & 1, 3, 5, 7... par rapport à l'harmonie, commençant par le fort appel.

III. Exercice pour former les doigts & l'oreille à l'intonation de chaque ton majeur, appliqué au ton d'*ut*.

Les ſons de la nature & les ſons appels bien diſtingués, eſſayons en *ut* le modele des ſons naturels appellés, à l'aigu & au grave, de la maniere ſuivante...

Ut, ré ut, ſi ut; Mi, fa mi, ré mi; Sol, la ſol, fa ſol; Ut.

Mettons la tonique à la baſſe, pour chaque premiere intonation des ſons de la nature.

Frappons de la droite le corps ſonore...

ut mi ſol,

& de la main gauche, les uniſſons ou les octaves *ut ut.*

Ecartons-nous de la nature; l'harmonie des appels...

ſi ré fa la;

& à la baſſe le fort appel, ou la ſenſible *ſi*: retournons au corps ſonore...

ut mi ſol;

ut ut à la baſſe.

Ecoutez attentivement l'harmonie des ſons naturels, après avoir frappé les appels, & vous appercevrez la nature des appels, qui fatiguent & font deſirer; vous ſentirez que les ſons naturels calment, donnent le repos, & font infiniment plus de plaiſir après les appels (c'eſt-à-dire), après la fatigue.

Nous voici fixés en *ut*: continuons ſucceſſivement tous les ſons, un à un avec la tonique, dans l'ordre ſuivant...

Tierce, quinte, octave :

Quarte, ſixte, octave :

Seconde, ſeptieme, octave...

toutefois, deux uniſſons de la tonique à la baſſe.

Quatre fois le corps ſonore, donnant ſucceſſivement à la baſſe les ſons naturels *ut mi ſol mi.*

Les trois poſitions du corps ſonore, allant vers la droite ou vers l'aigu, deux octaves de la tonique chaque fois à la baſſe.

Les trois poſitions du corps ſonore ſont la même choſe que ſes trois renverſemens... *ut mi ſol*, *mi ſol ut*, & *ſol ut mi.*

Les gammes de l'aigu au grave, & du grave à l'aigu.

La gamme eſt la ſuite des huit ſons diatoniques de l'octave, en deſcendant & en montant.

Si on vouloit parcourir le clavier avec les gammes, on pourroit, avec le premier *ut* aigu, frapper les deux uniſſons les plus graves, & continuer les gammes avec la

main droite, juſqu'à ce qu'elle eût atteint la gauche, qui continueroit juſqu'à l'*ut* le plus grave ; & ſans répéter cet *ut* grave, elle remonteroit la gamme ; la main droite reprendroit vers l'aigu, ce qu'elle auroit joué vers le grave. Après le dernier *ut* aigu de la main droite, la gauche, pour finir, refrapperoit les deux *ut* graves.

La ſuite des différentes poſitions du corps ſonore, les ſons naturels alternativement du grave à l'aigu, & de l'aigu au grave.

Si on vouloit parcourir ainſi le clavier, on pourroit commencer cette ſuite au milieu avec la main droite, & frapper en même temps deux uniſſons graves de la tonique avec la main gauche, qu'on répéteroit lorſque la droite commenceroit à deſcendre : le tout pourroit ſe terminer avec les deux *ut* graves que frapperoit la main gauche, lorſque la droite l'auroit atteint avec ladite batterie.

Voyez les exemples : les notes du n°. 1 éclairciront ce Chapitre.

IV. Usage des sons chromatiques de l'octave du clavecin, qui n'entrent pas dans la gamme.

Reprenons un peu les cinq sons de l'octave chromatique, que nous avons négligés (page 2) : ils servent, comme demi-teintes, à lier ensemble les sons naturels & appels dans la mélodie. On les désigne par les noms, *notes dieses* ou *notes bémols*. Celui qui se trouve sur le clavecin entre l'*ut* & le *ré*, se nomme *ut-dièse*, ou *ré-bémol* ; on appelle *ré-dièse* ou *mi-bémol*, celui qui est entre le *ré* & le *mi* ; le son chromatique entre le *fa* & le *sol*, s'appelle *fa-dièse* ou *sol-bémol* ; le suivant se nomme *sol-dièse* ou *la-bémol* ; le dernier, entre *la* & *si*, est appellé *la-dièse* ou *si-bémol*.

Ces sons chromatiques sont d'un grand secours dans la musique tendre & expressive. Au lieu de rappeller, *par exemple*, les sons de la nature *sol* & *mi*, tout simplement par les appels *fa*, *ré* & *la*, qui font dans le chant l'effet de teinte, on peut encore, sans ne rien gâter, les rappeller par les sons chromatiques *ré-dièse*, *fa-dièse* & *la-bémol*.

Voyez la note (*a*) du n°. 1 ; les ſons chromatiques y ſont employés : ce ſont eux qui diſtinguent la muſique italienne de la françoiſe. Dans la premiere, le chant eſt nuancé ; les ſons chromatiques, comme demi-teintes, lient enſemble les appels & les ſons naturels : dans la françoiſe, les cadences & les roulemens lient principalement les ſons. Avec la premiere, on peut deſcendre juſqu'au fond du cœur : avec la ſeconde, on fait naître les affections, les plaiſirs ; avec elle, on peut animer toute la nature.

V. Des tons *ré*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi* ; ordre des notes *dieſes* ; obſervations ſur le doigté, & rapports qui reguent entre les tons.

En voici beaucoup ſur le ton d'*ut* : regardons *ré* tonique, pour être en majeur de *ré*. Arrêtons-nous dans ce nouveau ton ; exécutons-y la même ſuite d'harmonie & de mélodie, pour devenir auſſi familiers en *ré*, que nous le ſommes déjà en *ut*. Les dictées du Chapitre III (page 7) ſerviront de modele ; les Amateurs de notes tranſpoſeront le n°. 1. Mais obſervons d'abord que, pour faire régner parmi les ſons de la nature les intervalles de deux tons

entiers & d'un ton & demi, il faut que la note *fa* ſoit *dieſe*; alors les ſons du corps ſonore...

ré fa-dieſe la,

ſont proportionnés comme *ut mi ſol* (modele du majeur). Pour rappeller la tonique *ré* chromatiquement au grave, il faut que l'*ut* ſoit *dieſe*. Donc auſſi, pour obſerver le modele du mode majeur, il faut deux *dieſes* en *ré*; le *fa-dieſe* & l'*ut-dieſe*: donc *fa* & *ut* ſont en *ré*, des ſons chromatiques, qui n'entrent ni dans le corps ſonore...

ré fa-dieſe la,

ni ne ſe trouvent parmi les ſons appels...

ut-dieſe mi ſol ſi.

Concluons, 1°. que *fa-dieſe* eſt la premiere note *dieſe*; 2°. que l'*ut-dieſe* eſt la ſeconde note *dieſe*; 3°. que la diſtance d'un *dieſe* à l'autre, eſt une quinte: donc le troiſieme *dieſe* ſera *ſol-dieſe*. Les ſuivans ſont *ré-dieſe*, *la-dieſe*, *mi-dieſe* & *ſi-dieſe*. *Mi-dieſe*, ſur notre inſtrument, eſt rendu par *fa*; le *ſi-dieſe* par *ut*.

Ordre des ſept notes *dieſes*...

fa, *ut*, *ſol*, *ré*, *la*, *mi*, *ſi*.

Quittons ce ton de *ré*, pour nous mettre en *mi* : diſpoſons les huit ſons diatoniques de l'octave, ſuivant le modele du majeur, & nous trouverons quatre *dieſes* ; *fa-dieſe*, *ut-dieſe*, *ſol-dieſe* & *ré-dieſe*.

En *fa*, le *ſi* eſt *bémol*, ſans quoi il y auroit un intervalle de ton à l'aigu de la tierce *la*.

Donc le dernier *dieſe ſi* eſt le premier *bémol*.

En *ſol*, modele obſervé, nous aurons pour ſons naturels...

ſol ſi ré ;

& pour appels... *fa-dieſe la ut mi*... par conſéquent un *dieſe*.

La, tonique, nous aurons trois *dieſes* ; *fa-dieſe*, *ut-dieſe* & *ſol-dieſe*, qui tombent, dans ce ton, ſur la tierce, ſur la ſixte & ſur la ſeptieme.

En *ſi*, nous aurons cinq *dieſes*... *fa-dieſe*, *ut-dieſe*, *ſol-dieſe*, *ré-dieſe*,

la-dieſe ; & il n'y a plus qu'un intervalle de demi-ton, de la tierce *ré-dieſe*, à la quarte *mi*; pas davantage, de la ſenſible *la-dieſe* à l'octave *ſi* ; tandis qu'il regne entre tous les autres ſons de la gamme, un intervalle de ton. Le *ſi* & le *mi* ſont les ſeules notes naturelles; le *ſi* ſe trouve parmi les ſons de la nature, & le *mi* parmi les ſons appels. Les touches *ut ré fa ſol la*, dans ce ton, rendent les ſons chromatiques, qui ſervent comme demi-teintes aux bons ouvriers.

L'Eleve feroit bien de s'arrêter un peu dans chacun de ces cinq tons, pour y exécuter les exemples du troiſieme chapitre. Les gammes en *ſi* ſont aiſées pour le doigter; les touches blanches ou courtes du clavier ſont toutes employées : le pouce prendra les noires ou les longues *ſi* & *mi* ; les trois courtes, qui vont de ſuite, ſont pour les trois doigts deuxieme, troiſieme & quatrieme; les deux courtes, qui vont de ſuite, ſont pour les deux doigts deuxieme & troiſieme : le *ſi* le plus

grave, & le *ſi* le plus aigu, ſont pour les petits doigts. Ces obſervations, bien entendues, facilitent beaucoup les doigts ſur le clavier.

En voilà ſept tons majeurs expédiés. Nous avons été en *ut*, en *ré*, en *mi*, en *fa*, en *ſol*, en *la* & en *ſi*. En *ut*, toutes les notes ſont naturelles; en *ré*, deux ſont *dieſes*; en *mi*, il y a quatre *dieſes*; en *fa*, un *bémol*; en *ſol*, un *dieſe*; en *la*, trois *dieſes*; en *ſi*, cinq *dieſes*.

Donc, de deux ſons ſéparés d'un intervalle de ton, l'aigu eſt tonique d'une modulation, dont la gamme a deux *dieſes* de plus que la gamme du mode dont la tonique ſeroit, des deux ſons, le grave. On voit clairement cette remarque dans les modes de *ré* & de *mi*: en *mi*, il y a quatre *dieſes*, tandis qu'il n'y en a que deux en *ré*. On peut donc dire en *ſi* cinq *dieſes*, ſachant qu'il y en a trois en *la*.

Donc, de deux ſons ſéparés d'un intervalle de quinte, l'aigu eſt tonique d'une modulation,

modulation, dont la gamme a un *dieſe* de plus que la gamme du mode dont la tonique ſeroit, des deux dits ſons, le grave; ce qu'on apperçoit en *ut*, *ſol* & *ré*. En *ut*, toutes les notes ſont naturelles; en *ſol*, un *dieſe*; en *ré*, deux *dieſes*.

Donc, de deux ſons ſéparés d'un eſpace de quarte, l'aigu eſt tonique d'une modulation dont la gamme a un *bémol* de plus que la gamme du mode dont la tonique ſeroit, des deux ſons, le grave; cela eſt démontré par *ut* & *fa* : en *ut*, tout eſt naturel; en *fa*, un *bémol*.

VI. Des tons *ſi-bémol*, *la-bémol*, *ſol bémol*, *mi-bémol* & *ré-bémol*. Ordre des notes *bémols*; autres rapports qui regnent entre les tons.

Ajoutons donc en *ſi-bémol*, deux *bémols*. Arrêtons-nous dans ce nouveau ton; obſervons le modele du majeur, & nous aurons, pour ſons de la nature...

ſi-bémol ré fa : les ſons appels ſont...
la ut mi-bémol ſol.

Donc le ſecond *bémol* eſt *mi-bémol*; donc les *bémols* vont par quarte; donc les ſept notes *bémols* ſont...

ſi, mi, la, ré, ſol, ut, fa.

Donc le dernier *bémol fa* eſt le premier *dieſe*; donc les *bémols* ſont l'inverſe des *dieſes*; donc le quatrieme *dieſe* & le quatrieme *bémol* tombent ſur la même note *ré*; car 4 eſt le milieu de 7, comptant de gauche à droite, ou de droite à gauche : donc, s'il y a cinq *dieſes*, les deux notes qui reſtent naturelles, ſont les deux premiers *bémols.*

Toutes ces obſervations paroîtront évidentes, ſi on lit l'ordre des *dieſes* & des *bémols*, écrits les uns au-deſſous des autres, comme il ſuit...

Fa, ut, ſol, ré, la, mi, ſi, notes *dieſes.*
Si, mi, la, ré, ſol, ut, fa, notes *bémols.*

Au lieu d'écrire deux fois ces notes, on pourroit ſe contenter de les écrire une ſeule fois, comme il ſuit...

Fa, ut, ſol, ré, la, mi, ſi.

Les liſant de gauche à droite, on aura les *dieſes*; & les liſant de droite à gauche, on verra les *bémols.*

Revenons au ton de *ſi - bémol*, pour nous y familiariſer, comme nous le ſom-

mes déjà en *ut*, en *ré*, en *mi*, en *fa*, en *ſol*, en *la* & en *ſi*, ayons recours au troiſieme Chapitre.

En *la-bémol*, obſervant le modele du majeur, nous aurons pour corps ſonore...

la-bémol ut mi-bémol;

& pour ſons appels...

ſol ſi-bémol ré-bémol fa :

par conſéquent, quatre *bémols*; *ſi-bémol*, *mi-bémol*, *la-bémol* & *ré-bémol*.

Sol-bémol tonique; & nous voilà au milieu de ſix *bémols*, & par conſéquent, le ſeul *fa* eſt note naturelle.

L'octave de *mi-bémol* nous donne un mode de trois *bémols*; *ſi-bémol*, *mi-bémol* & *la-bémol*. Le *mi-bémol* & le *ſi-bémol* ſe trouvent parmi les ſons de la nature; le *la-bémol*, parmi les ſons appels.

Enfin *ré-bémol*, tonique, nous aurons...

ré-bémol fa la-bémol,

ſons de la nature, & pour appels, nous aurons...

ut mi-bémol ſol-bémol ſi-bémol;

& par conſéquent, dans la gamme, cinq

bémols : le *fa* & l'*ut* (les deux premiers *dieſes*) ſeront les ſeules notes naturelles.

Toutefois une petite pauſe pour pratiquer les exemples du Chapitre III.

Récapitulons. En *ſi-bémol*, deux *bémols*; en *la-bémol*, quatre; en *ſol-bémol*, ſix; en *mi-bémol*, trois, & en *ré-bémol*, cinq : & par conſéquent un nouveau corollaire.

Donc, de deux ſons ſéparés par un intervalle de ton, le grave eſt tonique d'une modulation, dont la gamme a deux *bémols* de plus que la gamme du mode dont la tonique ſeroit, des deux dits ſons, l'aigu.

Si nous diſons *fa-dieſe*, au lieu de *ſol-bémol*, nous aurons dans la gamme, ſix *dieſes*, au lieu de ſix *bémols*.

Diſons *ut-dieſe*, au lieu de *ré-bémol*, & nous aurons ſept *dieſes*, au lieu de cinq *bémols*.

L'octave de *la-bémol* peut être exprimée par celle de *ſol-dieſe* : alors (modele obſervé) il faut huit *dieſes* dans la gamme,

au lieu de quatre *bémols* ; & par conſéquent le *fa* deux fois *dieſe* , ou double *dieſe* , ce que le clavecin rend par la touche *ſol.*

Mi-bémol ou *ré-dieſe* , même choſe : en *ré-dieſe*, les ſons de la nature (modele obſervé) ſont . . .

ré-dieſe fa double *dieſe la-dieſe* ;

& les ſons appels ſont . . .

ut double *dieſe mi-dieſe ſol-dieſe ſi-dieſe* : par conſéquent, neuf *dieſes* dans la gamme, au lieu de trois *bémols.*

En *la-dieſe*, dix *dieſes* , au lieu de deux *bémols* , en *ſi-bémol.*

Donc les gammes, ſur le clavecin, ſont la même choſe . . .

en ſix *bémols* & ſix *dieſes*,
en cinq *bémols* & ſept *dieſes*,
en quatre *bémols* & huit *dieſes*,
en trois *bémols* & neuf *dieſes*,
en deux *bémols* & dix *dieſes*.

Donc, de deux modulations, dont les toniques ne different que de nom, le nombre des *bémols* de l'une, & le nom-

bre des *dieſes* de l'autre, font, enſemble, douze.

VII. Succeſſions les plus naturelles des douze tons majeurs.

Les douze tons majeurs connus, voyons comment on peut les enchaîner le plus naturellement poſſible. Si l'on chantoit toujours dans la même gamme, la Muſique ſeroit bien monotone : il faut varier néceſſairement de mode. Mais en quittant, *par exemple*, le ton d'*ut*, où toutes les notes ſont naturelles, ſi on alloit bruſquement en *fa-dieſe*, on effaroucheroit l'oreille, en introduiſant ſubitement ſix *dieſes* ; la même choſe, à-peu-près, arriveroit en entrant d'*ut* en *la-bémol*. Si, au contraire, on alloit d'*ut* en *ſol*, ou d'*ut* en *fa*, on n'introduiroit qu'un ſeul *dieſe*, ou qu'un ſeul *bémol* ; & par conſéquent, on feroit le moindre changement poſſible : l'oreille s'en accommode aiſément. Faiſons donc ſuccéder les douze tons majeurs par quinte & par quarte, & nous aurons fait entendre à l'oreille toutes les modulations majeures, par une variété la plus douce poſſible.

Dans le premier enchaînement, nous augmenterons d'un *dieſe* à chaque changement. Arrivé en *ſol-dieſe*, où il faudroit huit *dieſes*, nous dirons *la-bémol*, pour n'avoir affaire qu'à quatre *bémols*; enſuite trois *bémols*, au lieu de neuf *dieſes*; deux *bémols*, au lieu de dix *dieſes*; un *bémol*, au lieu de onze *dieſes*; & nous ſerons en *fa*, dont la quinte eſt *ut*, premier ton dont nous ſommes partis. Donc, les douze modes majeurs, ſe ſuccédant par quinte, forment un cercle dans lequel chaque changement augmente d'un *dieſe*, ou diminue d'un *bémol*; donc, introduire en Muſique un *dieſe*, eſt la même choſe qu'effacer *un bémol*.

Dans le ſecond enchaînement qui va par quarte, nous augmentons, à chaque changement, d'un *bémol*. Arrivé en *fa-bémol*, où il faudroit compter huit *bémols*, nous dirons *mi*, pour n'avoir plus que quatre *dieſes*; enſuite, trois *dieſes*, au lieu de neuf *bémols*; deux *dieſes*, au lieu de dix *bémols*; enfin, un *dieſe*, au lieu de onze

bémols ; & nous ſerons en *ſol*, dont la quarte eſt *ut*, ton dont nous ſommes partis. Donc, les douze modulations majeures, ſe ſuccédant par quarte, forment un cercle inverſe du premier, dans lequel chaque changement augmente d'un *bémol*, ou diminue d'un *dieſe* ; donc, introduire un *bémol*, & effacer un *dieſe*, ſont même choſe en Muſique. Ce dernier corollaire pourroit auſſi ſuivre immédiatement l'obſervation ſur l'inverſe de l'ordre des *bemols* & des *dieſes*.

Ces deux enchaînemens de douze tons majeurs deviennent des ſucceſſions fort agréables, ſi on repréſente chaque ton par un chant ſimple & meſuré.

Dans le premier, faiſons chanter les ſons de la nature du grave à l'aigu, & de l'aigu au grave, ſuivant les différentes poſitions du corps ſonore, les accompagnant, à la baſſe, de deux uniſſons de la tonique, qu'il faut frapper ſeulement avec le premier ſon, leur donnant la meſure $\frac{2}{8}$.

Dans le ſecond, la baſſe chantera pour

chaque ton, les deux premiers ſons de la nature, ſuivant la meſure $\frac{6}{8}$, tandis que la main droite frappera trois fois le corps ſonore, ſuivant la meſure $\frac{3}{4}$. Voyez les numéros deuxieme & troiſieme ; vous y trouverez ces deux ſucceſſions de tons majeurs notées.

SECONDE LEÇON.

Du Mode mineur.

VIII. Ce qui conſtitue le mode mineur ; différence des deux modes ; des tons relatifs.

SANS nous arrêter aux idées théoriques du mode mineur, obſervons que, pour ce mode, comme en majeur, on néglige cinq ſons de l'octave chromatique, pour n'employer dans la gamme que huit ſons : ſept intervalles les ſéparent, comme en majeur : cinq de ces intervalles ſont des eſpaces de ton ; les deux reſtans ſont des eſpaces de demi-ton ; mais les deux intervalles de demi-ton ſont placés, en mineur, au grave de la tierce, & à l'aigu de la quinte ; tandis qu'ils ſont placés, en majeur, au grave de la tonique ou de l'octave, & à l'aigu de la tierce : la tonique & la ſeconde, la tierce & la quarte, la quarte & la quinte, la ſixte & la ſeptieme, enfin la ſeptieme & l'octave ſont ſéparées par les cinq eſpaces de ton. D'où il ſuit...

1°. En mineur & en majeur de la même

octave, la tonique, la seconde, la quarte, la quinte & l'octave sont les mêmes.

2°. La tierce, la sixte & la septieme sont chacune d'un demi-ton plus bas en mineur qu'en majeur : donc, dans la même octave en mineur, trois *bémols* de plus qu'en majeur, & en majeur, par conséquent, trois *dieses* de plus qu'en mineur ; donc, tierce majeure, tierce mineure ; sixte majeure, sixte mineure ; septieme majeure, septieme mineure.

3°. Dans l'octave d'*ut*, en mineur trois *bémols* ; dans celle de *la*, en mineur toutes les notes sont naturelles ; dans celle de *fa*, en mineur quatre *bémols* (c'est-à-dire, trois de plus qu'en majeur de la même octave) ; dans celle de *mi*, en mineur un *dieſe* (c'est-à-dire, trois de moins qu'en majeur de la même octave) ; dans celle de *sol*, en mineur deux *bémols*, car en majeur de la même octave, il y a un *dieſe* ; par conséquent, en mineur il doit y avoir un *dieſe* & trois *bémols* : or, un des trois *bémols* doit baisser la septieme ; mais le

dieſe de *ſol* majeur tombe juſtement ſur la ſeptieme ; donc, un des trois *bémols* détruit le *dieſe* : reſtent, par conſéquent, deux *bémols* pour le mineur de l'octave de *ſol*. Dans l'octave de *ré*, en mineur un *bémol* ; car en majeur de *ré*, il y a deux *dieſes* ; & ſelon le précédent corollaire, le mineur de *ré* doit avoir deux *dieſes* & trois *bémols* : or, deux de ces *bémols* doivent baiſſer la tierce & la ſeptieme, qui, en *ré* majeur, ſont *dieſes* : donc, des trois *bémols* du mineur, deux détruiront les deux *dieſes* du majeur : reſte un *bémol* pour le mineur de l'octave de *ré*.

4°. Il y a deux tons relatifs ; ſavoir, un ton majeur & un ton mineur, qui ont un égal nombre de *dieſes* ou de *bémols* ; tels ſont le majeur d'*ut* & le mineur de *la*, le majeur de *mi-bémol* & le mineur d'*ut*, le majeur de *ſol* & le mineur de *mi*, &c. Donc, les toniques des tons relatifs ſont éloignées d'un eſpace de ton & demi, ou d'un eſpace de tierce mineure : le ſon grave de cette tierce eſt tonique du

mineur, & le ſon aigu de la même tierce, eſt tonique du majeur. *Fa* & *la-bémol* ſont ſéparés d'un eſpace de ton & demi, ou de tierce mineur; donc, le ſon grave *fa* eſt tonique du mode mineur de quatre *bémols*, comme le ſon aigu *la-bémol* eſt tonique du mode majeur de quatre *bémols*.

Arrêtons-nous une ſeconde fois dans chaque octave; pratiquons une eſpece de chant, qui nous familiariſe auſſi bien avec le mineur, que nous le ſommes déjà, dans toutes les octaves, avec le majeur. Commençons en *ut*, où (modele du mineur obſervé) nous avons trois *bémols*; donc, les ſons du repos final, ſont....

ut mi-bémol ſol,

& les ſons appels ſont....

ſi-bémol ré fa la-bémol.

Mais pour ſuivre l'habitude que notre oreille a contractée, & pour rappeller la tonique *ut* chromatiquement au grave, par la ſenſible *ſi*, diſons pour appels...

ſi ré fa la-bémol;

ſauf, toutefois, d'employer la ſeptieme *ſi-bémol*, quand l'oreille le jugera à propos; ce qui arrive communément, quand le chant deſcend de l'octave à la quinte. Au moyen de cette exception, les ſons appels du mineur ne different des ſons appels du majeur de la même octave, que dans le foible appel. Les voici écrits les uns ſur les autres, pour les deux modes en *ut* . . .

Si ré fa la, ſons appels en majeur d'*ut*.

Si ré fa la-bémol, ſons appels en mineur d'*ut*.

Avant d'indiquer le chant qui puiſſe fixer l'oreille & les doigts au mode mineur de toutes les octaves, remarquons encore que les ſons de la nature, en mineur, ont la proportion inverſe de ceux du mode majeur: la premiere tierce, ou les deux premiers ſons ſont ſéparés par un eſpace d'un ton & demi; & les deux tons ſéparent les deux derniers ſons. Les appels *ſi-bémol* & *ré* appellent la tonique dia-

toniquement à l'aigu & au grave, comme la quinte eſt appellée en majeur; la tierce *mi-bémol* eſt appellée au grave chromatiquement & diatoniquement à l'aigu; les appels de la tonique ſont ainſi diſpoſés en majeur; enfin la quinte *ſol*, en mineur, eſt appellée par les ſons appels *la-bémol* & *fa*; la tierce, en majeur, eſt appellée de la même maniere.

IX. Exercice pour ſe familiariſer avec le mode mineur, dans toutes les octaves. Nouveaux rapports qui regnent entre les tons.

Venons maintenant au fait, & frappons en *ut*, de la main droite, les ſons de la nature, appellés à l'aigu & au grave, ſelon le modele du mode mineur, comme il ſuit....

Ut; ré ut, ſi-bémol ut : Mi-bémol, fa mi-bémol, ré mi-bémol : Sol; la-bémol ſol, fa ſol : Ut.

Mettez la tonique à la baſſe, pour chaque premiere intonation des ſons de la nature; jouez cinq fois l'harmonie finale...

ut mi-bémol ſol,

& entrelacez quatre fois l'harmonie diſſonnante des appels....

ſi ré fa la-bémol;

metttez à la baſſe les ſons ſuivans...
ut; ré mi-bémol, fa ſol, la-bémol ſol: ſi ut.

L'harmonie des ſons naturels; commence & finit cette grave ſuite de conſonnances & de diſſonnances, qui fixera infailliblement l'oreille au mode mineur.

Continuons, comme en majeur, tous les ſons de l'octave un à un avec la tonique, ſuivant l'ordre....

Tierce, quinte, octave;

Quarte, ſixte, octave;

Seconde, ſeptieme: &, pour plaire à l'oreille, ajoutons la ſeptieme avec exception, ou la ſenſible, que l'octave ſauvera.

Toutefois, deux uniſſons de la tonique à la baſſe.

Parcourons le clavier avec les gammes de l'aigu au grave ſeulement; & pour varier un peu notre exercice en mineur, commençons de la gauche, avec deux uniſſons graves de la tonique, continuant de la droite, depuis la ſixte d'une gamme, juſqu'à la rencontre de la main gauche, qui

qui répétera, pour finir, les deux unissons de la tonique.

Les notes du n°. 4 éclairciſſent tout ceci. J'ai noté cet exercice de doigts & d'oreille en *la*, afin qu'il ſoit plus facile à tranſpoſer dans toutes les octaves : ce qu'il faut faire ſouvent; car il eſt eſſentiel d'être également familiariſé avec les tons mineurs.

Je ne m'arrête pas pour tranſpoſer en chaque octave le modele des mineurs, comme nous avons fait pour les majeurs; le ſeul rapport des trois *bémols* ou des trois *dieſes* fait trouver ſubitement les *dieſes* ou les *bémols* du ton mineur pour chaque octave : par exemple, en *ré-bémol* cinq *bémols* pour le majeur : donc pour le mineur de la même octave huit *bémols*, & par conſéquent le *ſi* double *bémol*; ce que rend le clavecin par la touche *la*. En *ſi* cinq *dieſes* pour le majeur : donc deux *dieſes* pour le mineur de la même octave, &c &c.

Les mêmes rapports que nous avons remarqués entre les tons majeurs, ſubſiſtent auſſi parmi les mineurs. Remarquons de plus...

1°. De deux ſons ſéparés par un intervalle de demi-ton, l'aigu eſt tonique d'une modulation, dont la gamme a ſept *dieſes* de plus que la gamme du mode dont la tonique ſeroit, des deux ſons, le grave. En majeur de l'octave d'*ut*, toutes les notes ſont naturelles ; en majeur de l'octave d'*ut-dieſe*, ſept *dieſes*. En majeur de l'octave de *ſol*, un *dieſe*; en majeur de l'octave de *ſol-dieſe*, huit *dieſes*. En mineur de l'octave de *la*, toutes les notes ſont naturelles ; en mineur de l'octave de *la-dieſe*, ſept *dieſes*. En mineur de l'octave de *ré*, un *bémol*; en mineur de l'octave de *ré-dieſe*, ſix *dieſes*, qui ſont le réſultat d'un *bemol*, plus ſept *dieſes*.

2°. De deux ſons éloignés d'un eſpace de demi-ton, le grave eſt tonique d'une modulation, dont la gamme a ſept

bémols de plus que la gamme du mode, dont la tonique ſeroit l'aigu des deux dits ſons. En majeur d'*ut*, tout eſt naturel ; en majeur d'*ut-bémol*, ſept *bémols*. En majeur de *ſi*, cinq *dieſes* ; en majeur de *ſi-bémol*, deux *bémols* ; ce qui réſulte de cinq *dieſes*, plus ſept *bémols*. En mineur de *la*, les notes ſont naturelles ; en mineur de *la-bémol*, ſept *bémols*. En mineur de *ré*, un *bémol* ; en mineur de *ré-bémol*, huit *bémols*.

Ces deux obſervations ſont évidentes ; car on ne peut hauſſer d'un demi-ton la tonique, ſans hauſſer également d'un demi-ton la ſeconde, la tierce, la quarte, la quinte, la ſixte & la ſeptieme : donc ſept *dieſes* de plus, en montant d'un demi-ton. On ne peut baiſſer d'un demi-ton la tonique, ſans baiſſer pareillement d'un demi-ton la ſeconde, la tierce & les autres ſons de l'octave ; autrement, les ſons de la gamme n'auroient plus avec la tonique les rapports indiqués par le

modele des tons : donc ſept *bémols* de plus, en deſcendant d'un demi-ton.

3°. Le dernier *dieſe* eſt ſenſible des tons majeurs, & ſeconde des tons mineurs : exemple, de quatre *dieſes*, le dernier eſt *ré-dieſe* ; donc les toniques des tons de quatre *dieſes* ſont *mi* & *ut-dieſe*.

4°. Le dernier *bémol* eſt quarte des tons majeurs, & ſixte des tons mineurs : exemple, de quatre *bémols*, le dernier eſt *ré-bémol* ; donc les toniques des tons de quatre *bémols* ſont *la-bémol* & *fa*, &c.

X. Succeſſions les plus naturelles des douze tons mineurs.

Les douze tons mineurs peuvent ſe ſuccéder par quarte & par quinte, comme nous avons fait avec les douze majeurs. Dans l'enchaînement des tons mineurs par quarte, nous augmenterons d'un *bémol* à chaque changement : arrivés en *ré-bémol*, où il faudroit huit *bémols*, nous dirons *ut-dieſe*, pour ne compter que quatre *dieſes* : enſuite nous dirons *fa-dieſe*, trois

dieſes; au lieu de *ſol-bémol*, neuf *bémols*: *ſi*, deux *dieſes*; au lieu d'*ut-bémol*, dix *bémols*: *mi*, un *dieſe*; au lieu de *fa-bémol*, onze *bémols*: *la*, toutes les notes naturelles; au lieu de *ſi* double *bémol*, douze *bémols*. Changeons de mode ici, pour finir gaiement ce triſte cercle des tons mineurs.

Dans l'enchaînement des douze tons mineurs par quinte, nous augmenterons d'un *dieſe* à chaque changement, ou bien nous diminuerons d'un *bémol* chaque fois, & nous aurons le cercle des tons mineurs...

La, mi, ſi, fa-dieſe, ut-dieſe, ſol-dieſe, ré-dieſe, la-dieſe: fa, ut, ſol, ré, la.

Ces deux enchaînemens de tons mineurs deviennent des ſucceſſions très-expreſſives, ſi on repréſente chaque ton par le chant ſimple de l'harmonie principale, meſuré à trois & à deux temps, du mouvement de l'*andante*. Dans le premier, faites chanter trois fois l'harmonie des

ſons naturels conjointement avec deux uniſſons graves de la tonique à la baſſe. Dans le ſecond, faites chanter alternativement la baſſe & l'harmonie.

Voyez les notes du n°. 5 & du n°. 6.

TROISIEME LEÇON.

De l'enchaînement des tons.

XI. Examen pour connoître si on sait assez les tons, pour procéder à leur enchaînement.

IL est essentiel en Musique d'être bien familiarisé avec les vingt-quatre tons : on est assuré de chacun, quand on voit subitement...

1°. Dans l'octave de *si*, par exemple, cinq *dieses* pour le majeur, & deux *dieses* pour le mineur. Dans l'octave de *fa-dieſe*, six *dieses* & trois *dieses*. Dans celle de *la-bemol*, quatre *bémols* pour le majeur, & sept *bémols* pour le mineur. En *ré-bémol*, cinq *bémols* & huit *bémols*, &c. &c.

2. Les tons relatifs, par exemple, de deux *bemols*, sont le majeur de *si-bémol*, & le mineur de *sol*. Les tons d'un *bémol* sont *fa* & *ré*. Ceux de quatre *dieses*, sont le majeur de *mi*, & le mineur d'*ut-dieſe*. Les tons de six *dieses*, sont *fa-dieſe* & *ré-dieſe*, &c. &c.

3°. Le ton majeur, par exemple, de trois *bémols*, eſt dans l'octave de *mi-bémol*. Le ton majeur de ſix *bémols*, eſt en *ſol-bémol*. Le ton mineur de cinq *dieſes*, eſt dans l'octave de *ſol-dieſe*. Le ton mineur de deux *dieſes*, eſt en *ſi*. Le ton majeur de dix *dieſes*, eſt en *la-dieſe*. Le ton mineur de neuf *bémols*, eſt en *ſol-bémol*, &c. &c.

Il eſt eſſentiel d'être bien exercé dans les vingt-quatre tons : on eſt bien en chacun, ſi on peut, ſans héſiter, faire...

1°. L'intonation du ton, c'eſt-à-dire, l'harmonie conſonnante de la nature, & l'harmonie diſſonante des appels, que la répétition de l'harmonie principale ſauvera.

2°. Il faut pouvoir parcourir leſtement le clavier avec les gammes dans un ton quelconque.

XII. Des tons dans leſ-

Etant aſſez exercé & familiariſé avec les vingt-quatre tons, il eſt à propos

d'examiner les iſſues immédiates de chacun.

quels on peut entrer immédiatement, ſans étonner, ni effaroucher l'oreille, en quittant un ton majeur.

Les iſſues d'un ton ſont les tons qui peuvent ſuccéder immédiatement, ſans étonner, ſans effaroucher l'oreille.

En quittant un ton majeur, on peut entrer immédiatement, ſans ſurprendre, ſans fatiguer l'oreille... 1°. dans le ton mineur de la même octave; 2°. dans le ton relatif; 3°. dans les tons qui ont un *dieſe* ou un *bémol* de plus; 4°. dans les tons qui ont un *dieſe* ou un *bémol* de moins. Donc, pour 3°. & 4°., à la quarte, à la quinte & à leurs relatifs.

Donc, en quittant le ton majeur de quatre *bémols*, on peut aller immédiatement... 1°. en mineur de ſept *bémols*; 2°. en mineur de quatre *bémols*; 3°. dans les tons de cinq *bémols*; 4°. dans les tons de trois *bémols*.

Donc, en quittant le ton majeur de ſix *dieſes*, on peut lui faire ſuccéder immédiatement... 1°. le ton mineur de trois *dieſes*; 2°. le ton mineur de ſix *dieſes*; 3°. les tons de ſept *dieſes*; 4°. les tons de cinq *dieſes*.

Donc, en quittant le ton majeur d'*ut*, on peut lui faire ſuccéder immédiatement... 1°. le ton mineur de la même octave *ut*; 2°. le ton mineur de l'octave *la*; 3°. les tons, majeur de *ſol* & mineur de *mi*; 4°. les tons, majeur de *fa* & mineur de *ré*.

Donc, en quittant le ton majeur de *mi-bémol*, on peut entrer immédiatement.... 1°. dans le ton mineur de la même octave; 2°. dans le ton mineur d'*ut*; 3°. dans les tons, majeur de *la-bémol* & mineur de *fa*; 4°. dans les tons, majeur de *ſi-bémol* & mineur de *ſol*.

Donc, en quittant le ton majeur de *ſi*, on peut lui faire ſuccéder immédiatement... 1°. le ton mineur en *ſi*; 2°. le ton mineur de *ſol-dieſe*; 3°. les tons, majeur de *fa-dieſe* & mineur de *ré-dieſe*; 4°. les tons, majeur de *mi* & mineur d'*ut-dieſe*, &c. &c.

XIII. Des tons qui ſuccédent naturellement à un ton mineur.

En quittant un ton mineur, on peut lui faire ſuccéder immédiatement... 1°. le ton majeur de la même octave; 2°. le

ton relatif ; 3°. les tons qui ont un *dieſe* ou un *bémol* de plus ; 4°. les tons qui ont un *dieſe* ou un *bémol* de moins : donc, pour 3°. & 4°, la quarte, la quinte & leurs relatifs ; 5°. le ton majeur de ſa quinte.

Donc, en quittant le ton mineur de deux *dieſes*, on peut aller immédiatement... 1°. au majeur de cinq *dieſes* ; 2°. au majeur de deux *dieſes* ; 3°. aux tons de trois *dieſes* ; 4°. aux tons d'un *dieſe* ; 5°. au ton majeur de ſix *dieſes*.

Donc, en quittant le ton mineur de cinq *bémols*, on peut lui faire ſuccéder immédiatement... 1°. le ton majeur de deux *bémols* ; 2°. le ton majeur de cinq *bémols*, 3°. les tons de ſix *bémols* ; 4°. les tons de quatre *bémols* ; 5°. le ton majeur d'un *bémol*.

Donc, en quittant le ton mineur de *mi*, on peut aller immédiatement... 1°. au majeur de la même octave ; 2°. au ton majeur de *ſol* ; 3°. aux tons, majeur de *ré* & mineur de *ſi* ; 4°. aux tons, mineur de *la* & majeur d'*ut* ; 5°. au majeur de *ſi*.

Donc, en quittant le ton mineur de *fa*, on peut lui faire ſuccéder immédiatement.. 1°. le ton majeur de la même octave; 2°. le ton majeur de *la-bémol*; 3°. les tons, mineur de *ſi-bémol* & majeur de *ré-bémol*; 4°. les tons, mineur d'*ut* & majeur de *mi-bémol*; 5°. le ton majeur d'*ut*, &c. &c.

Il eſt utile de pratiquer ces exemples. Pour ce faire, il faut repréſenter les tons, tant majeurs que mineurs, par l'harmonie des ſons de la nature; & après chaque changement, il faut retourner au ton que l'on a quitté: par ce moyen, on exerce les doigts, les yeux & les oreilles aux ſons de la nature de chaque ton. La répétition du corps ſonore, quitté ſix fois en majeur, & ſept fois en mineur, prouve à l'oreille, par ſon expreſſion variée, la juſteſſe des ſorties que j'allegue pour chaque ton.

On ſe contente aiſément, même en raiſonnant, de l'iſſue, qui ne varie point le nombre des *dieſes* ou *bémols*: celles

qui n'augmentent, ou qui ne diminuent que d'un ſeul *dieſe* ou d'un ſeul *bémol*, ne ſont pas plus difficiles à expliquer. L'iſſue qui introduit trois *bémols*, & celle qui donne trois *dieſes*, deviennent évidentes pour l'eſprit, ſi on fait attention que le ton qu'on quitte, & celui qui ſuccede, ſont dans la même octave; que l'on va ſeulement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur; que les principaux ſons du ton iſſue, ſont les mêmes que ceux du ton que l'on quitte, & que des trois *bémols* ou des trois *dieſes* que l'on introduit, il n'y en a qu'un ſeul qui tombe ſur la tierce de l'harmonie principale. L'iſſue qui introduit quatre *dieſes*, paroît plus difficile à expliquer; on pourroit ſe contenter de dire, elle n'étonne, ni n'effarouche l'oreille; donc elle eſt bonne: mais j'ajoute, qu'en quittant le ton mineur *la*, par exemple, on eſt déjà familiariſé, par l'exception avec le troiſieme *dieſe*, *ſol-dieſe*, qui ſuppoſe les deux premiers *fa* & *ut*: donc, en allant, pour ſeptieme

iſſue, au majeur de ſa quinte, c'eſt-à-dire, au majeur de *mi*, on n'introduit vraiment pour l'oreille, que le ſeul quatrieme *dieſe*, *ré-dieſe*.

XIV. Enchaînemens les plus naturels des 24 tons.

Les iſſues de chaque ton bien conçues & bien pratiquées, on peut ajouter, 1°. la ſucceſſion des vingt-quatre tons par quarte, en faiſant ſuccéder à chaque majeur, ſon relatif mineur; 2°. la ſucceſſion des vingt-quatre tons par quinte, en faiſant ſuccéder à chaque majeur, le mineur de la même octave.

Voyez les n°. 7 & 8; ces deux enchaînemens de vingt-quatre tons y ſont notés: l'harmonie principale, celle des ſons naturels repréſente chaque ton; vous y trouverez la meſure, le mouvement & la batterie la plus propre à l'expreſſion de ces deux ſuites de tons.

XV. Trouver les tons intermédiaires entre deux tons donnés.

C'eſt à préſent qu'on peut partir d'un ton quelconque, ſe propoſer un autre quelconque pour but, & y arriver, en ne

paſſant que par les tons intermédiaires, qui forment le chemin le plus court: par exemple, en partant d'*ut*, pour arriver en majeur de *ſi*, il ne faut paſſer que par le mineur de *mi*. En partant d'*ut*, pour arriver en majeur de *la*, il faut paſſer par le mineur de *la*, ou par le mineur de *ré*.

Je ne m'arrête point pour juſtifier ces paſſages; l'Eleve qui poſſede bien les deux premieres leçons & le commencement de celle-ci, verra dans le premier exemple, que *mi* mineur eſt iſſue d'*ut* majeur dont on part, & que le ton *ſi*, but qu'on ſe propoſe, eſt ſeptieme iſſue de *mi* mineur: il verra auſſi dans le ſecond exemple, que les tons mineurs des octaves *la* & *ré*, ſont iſſues d'*ut* dont on part; il verra que tous deux conduiſent au ton majeur de *la*, qui eſt le but qu'on s'étoit propoſé.

En partant du majeur d'*ut*, ſi on ſe propoſoit d'aller en majeur de *la-bémol*, il eſt naturel qu'on paſſeroit par le ton

iſſue, qui approche le plus des quatre *bémols* qui regnent en *la-bémol*; on paſſeroit donc par *ut* mineur de préférence aux autres iſſues d'*ut*, qui n'ont qu'un *bémol* ou qu'un *dieſe*.

En partant d'*ut*, pour arriver en *mi*, quatre *dieſes*, il faut paſſer par *la* mineur, ou par *mi* mineur.

D'*ut* à *ré*, on peut paſſer par le majeur de *ſol*, ou par le mineur de *mi*, ou par celui de *ré*.

D'*ut* en *ſi-bémol*, il faut paſſer par *ut* mineur, ou par *fa* majeur, ou par *ré* mineur.

D'*ut* en *fa-dieſe*, il faut paſſer au moins par les mineurs de *mi* & de *ſi*.

D'*ut* à *ut-dieſe*, il faut paſſer par les tons, *la* mineur, *la* majeur, & *fa-dieſe* mineur: ou par *la* mineur, *mi* majeur, & *ut-dieſe* mineur.

D'*ut* à *ré-bémol*, il ne faut paſſer que par les tons, mineur d'*ut*, & majeur de *la-bémol*; ou par les tons mineurs d'*ut* & de *fa*.

De *ſi-bémol* à *ré* majeur, il ne faut paſſer que par *ſol* mineur, ou par *ré* mineur, &c. &c.

Si on vouloit faire ſur le clavecin le cercle des tons, introduiſant toujours quatre *dieſes* à la fois, d'*ut* à *ut*, il faudroit paſſer par les tons... *la* mineur, *mi* majeur, *ut-dieſe* mineur, *ſol-dieſe* majeur, & par *mi-dieſe* mineur, ou par *fa* mineur.

D'*ut* à *ut*, introduiſant toujours trois *dieſes*, il faut paſſer par les tons... *la* mineur, *la* majeur, *fa-dieſe* mineur, *fa-dieſe* majeur, *ré-dieſe* mineur, *ré-dieſe* majeur, & par *ſi-dieſe* mineur, ou par *ut* mineur. On feroit le même cercle, en paſſant par les tons... *ré* mineur, *la* majeur; *ſi* mineur, *fa-dieſe* majeur; *ſol-dieſe* mineur, *ré-dieſe* majeur; & par *mi-dieſe* mineur, ou par *fa* mineur.

Si on vouloit tranſporter ces cercles de tons ſur un inſtrument qui ſçait varier les *dieſes* & les *bémols*, ſelon la théorie du diſcours, il faudroit former un repos

avec le dernier ton diéſé : & , après un petit ſilence, ſuccéderoit avantageuſement le ton mineur de *fa*, ou celui d'*ut*, qui meneroit dans une phraſe toute nouvelle à l'*ut* majeur, qui a commencé le tout.

D'*ut* à *ut*, introduiſant toujours un & quatre ou cinq *dieſes*, il faut paſſer par les tons... *mi* mineur, *ſi* majeur; *ré-dieſe* mineur, *la-dieſe* majeur ou *ſi-bémol*; *ré* mineur, *la* majeur; *ut-dieſe* mineur, *ſol-dieſe* majeur, ou *la-bémol*; *ut* mineur, *ſol* majeur; *ſi* mineur, *fa-dieſe* majeur; *la-dieſe* mineur, *mi-dieſe* majeur ou *fa*; *la* mineur, *mi* majeur; *ſol-dieſe* mineur, *ré-dieſe* majeur ou *mi-bémol*; *ſol* mineur, *ré* majeur; *fa-dieſe* mineur, *ut-dieſe*, majeur; *fa* mineur, *ut*.

D'*ut*, à &c. &c.

L'Eleve, familiariſé avec les *dieſes*, avec les *bémols* des vingt-quatre tons, & avec les iſſues de chacun, peut étendre à l'infini ces paſſages de ton à ton; il n'eſt

pas néceſſaire de lui expliquer plus au long ceux que je viens de citer : je crois qu'à l'aide des notions expoſées dans ces trois leçons, il pourra ſe promener de toutes les manieres dans l'agréable labyrinthe des vingt-quatre tons du clavecin ; il ne dira, dans chacun, que le corps ſonore, un des ſons de la nature à la baſſe ; & pourtant il fera de la Muſique, qui n'eſt pas ſans mérite, appellant à ſon ſecours le mouvement & la meſure : il frappera, tantôt l'harmonie de la main droite, enſemble avec la baſſe ; tantôt il fera ſuccéder alternativement la baſſe & l'harmonie ; une autre fois il fera chanter ſucceſſivement les ſons de l'harmonie avec ou après la baſſe ; il entrelacera les tons de toutes les manieres ; il fera peut-être la ſucceſſion ſuivante, & une infinité d'autres.

XVI. Exemple d'une marche de tons dans la-

Il ira, par exemple, d'*ut* majeur à ſa quarte *fa*, reviendra en *ut*, pour aller à ſa quinte *ſol* ; retournera une ſeconde fois

quelle entrent auſſi des ſucceſſions extraordinaires, qui étonnent & qui effarouchent l'oreille.

en *ut*; le quittera pour le relatif *la*, & fera ſuccéder les tons *mi* majeur, *la* mineur, *mi* majeur, qui fera repos.

Pour varier, la baſſe chantera.... *mi*, *ré*, *ut*, *ſi*, *la*, *ſol*, *ré* : les corps ſonores des tons... *mi* mineur, *ſol*, *ut* & *ré* majeurs, accompagneront dans l'ordre ſuivant...

mi, *ſol*, *ut*, *ſol*, *ré*, *ſol*, *ré*, & une ſeconde pauſe.

Puis ſuccéderont très-gravement les baſſes... *ſol*, *ut*, *mi*; *ſi*, *la*, *ſol*. Les corps ſonores des tons *ſol*, *ut*, *ſol*, *ré*, *ſol* accompagneront.

Animé un peu, l'Eleve abandonnera les tons aiſés, pour parcourir les tons mineurs *ſol* & *ut*; les majeurs *la-bémol* & *ré-bémol*; le mineur *ſi-bémol*, les majeurs *ſol-bémol* & *ut-bémol*.

Ici, à coup sûr, il ſera tenté de faire chanter la baſſe, afin de repoſer ſon oreille fatiguée par la ſucceſſion rapide de tant de *bémols*; *ſol-bémol*, *fa*, *ſol-bémol*,

ré-bémol, accompagnés par les corps ſonores des tons majeurs *ſol-bémol* & *ré-bémol*, pourront la remettre un peu.

Briſant les liſieres, on entendra les tons mineurs *mi-bémol* & *ſi-bémol*; les majeurs *ut-bémol* & *ſol-bémol*; le mineur *la-bémol*; le majeur *mi-bémol*; les majeurs *mi* & *ſi*: car le Diſciple, ſe promenant ſur le clavecin, n'aura pas aſſez des ſix iſſues en quittant le majeur, & non pas trop des ſept, en quittant les mineurs: il ſautera quelquefois au travers les *dieſes* & les *bémols*, ſe moquant des paſſages doux & ordinaires: il ſera aiſe d'étonner l'oreille de temps à autre; il voudra même l'effaroucher. Dans la marche des huit derniers tons, il va de *ſi-bémol* mineur, cinq *bémols*; en *ut-bémol* majeur, ſept *bémols*; de *mi-bémol* majeur, trois *bémols*; en *mi* majeur, quatre *dieſes*, quoique cela ne ſoit pas preſcrit par les ſorties immédiates & naturelles des iſſues.

Etant en train, il continuera, mêlant des ſauts parmi les iſſues, faiſant chanter

la baſſe... *ut-dieſe*, *ſi*, *la*, *ſol-dieſe*, *fa-dieſe*, *mi*, *ſi* : les corps ſonores des tons mineurs *ut-dieſe* & *ſol-dieſe*, accompagneront avec ceux des tons majeurs *la*, *mi*, *ſi*, *mi* & *ſi*.

Après un petit ſilence, marcheront très-bien les tons *mi* mineur, *ut* & *fa* majeurs ; *ré* mineur & majeur, *ſol* mineur, les majeurs *fa* & *ſi-bémol*.

Ici le chant ſimple de la gamme, pour deſcendre l'octave, & pour fixer un peu l'oreille au ton de *ſi-bémol* ; les harmonies naturelles des tons *ſi-bémol*, *fa* & *mi-bémol*, accompagneront dan l'ordre ſuivant... *ſi-bémol*, *fa*, *mi-bémol*, *ſi-bémol*, *mi-bémol*, *ſi-bémol*, *fa*, *ſi-bémol*.

A ce chant, peuvent ſuccéder deux fois les tons... *ſi-bémol* mineur, *fa* majeur : après une pauſe ; deux fois *la-bémol* mineur, *mi-bémol* majeur ; & par un ſaut, après un *bémol*, on en a ſept.

Une pauſe, & puis les tons majeurs *ſi*, *mi*, *ſi*, *fa-dieſe*, *ſi* ; les mineurs *ſi*, *mi* ; les majeurs *fa-dieſe* & *ſol*.

Examinons ici : de *mi-bémol* majeur, à *ſi* majeur ; de *mi* mineur, à *fa-dieſe* majeur ; de *fa-dieſe* majeur, à *ſol* majeur : les iſſues immédiates ſont oubliées, & par conſéquent bien des ſauts en peu de temps, cela fatigue : un chant au naturel remettra l'oreille. Donc, *la*, *ré*, *ut*, *ſi*, *la*, *mi* ; *fa*, *mi*, *ré-dieſe*, *mi*. Les harmonies des tons mineurs *la*, *ré*, & celles des majeurs *mi*, *fa*, *ſi*, accompagneront cette baſſe chantante.

Enfin les tons, *ut*, *fa*, *ut*, *ſol*, *ut*, *la*, *fa*, *ſol*, *ut*, termineront la marche.

Voyez le n°. 9. Cette ſucceſſion de tons y eſt notée ; l'harmonie conſonnante de la tonique dans ſa premiere poſition, repréſente chaque ton : le choix des poſitions, la meſure, le mouvement & les batteries diverſes de l'harmonie ſont indéterminés ; chacun les variera à ſa mode, & ſuivant les facultés de ſes doigts : les tons qui font repos, ſont ſuivis d'une ou de deux barres perpendiculaires ; la tonique eſt indiquée par la note noire de

chaque harmonie : car, changeant de ton ſi ſouvent, on ne peut pas les marquer par les *dieſes* & par les *bémols*, ſans confuſion.

Le n°. 10 renferme un exemple qui contient une portion de chacun des huit premiers numéros ; l'Eleve les démêlera aiſément : cet exemple finit par un choix de trois tons entrelacés, de maniere à former quaſi un beau chant.

XVII. Indication de quelques marches extraordinaires dont le génie a enrichi la Langue muſicale.

Les ſauts avec leſquels le génie ſe plaît ſouvent à rompre l'ennuyeuſe uniformité des ſuites toujours douces, calmes & naturelles, ſe réduiſent principalement aux marches ſuivantes...

1°. Après un ton majeur ſubitement dans les majeurs d'un demi-ton plus haut, & de deux tons plus bas.

2°. Après un ton majeur, conſidéré comme quinte, ſubitement dans les mineurs d'un ton plus bas, & d'un ton plus bas que la tonique.

3°. Aprés un ton quelconque, ſucceſſion de deux tons, qui ſont avec lui quarte & quinte, ou quinte & quarte.

Donc après *ſol*, par exemple,

1°. Les majeurs de *la-bémol*, & de *mi-bémol.*

2°. Les mineurs de *fa*, & de *ſi-bémol.*

3°. Les tons *ut* & *ré*, ou *ré* & *ut.*

Le ſaut d'un demi-ton plus haut, ſuccede auſſi très-bien à deux tons mineurs qui vont par quinte. Exemple: *ut* mineur, *ſol* mineur, *la-bémol* majeur.

Le ſaut d'un ton plus bas que la tonique, donne ſubitement ſix *bémols.* Veut-on à la fois ſix *dieſes* de plus, il faut dire *fa-dieſe* majeur, après le ton mineur de *la* : mais il ne faut pas oublier de dire enſuite *ſi* mineur.

L'Obſervateur qui remplit ſon portefeuille avec ces richeſſes du génie, me paroît plus ſage que le froid & docte Raiſonneur qui à toute force veut expliquer, avant d'adopter. Si par hazard il

réuſſit, en voilà une regle qui commande deſpotiquement à toutes les oreilles : ſi par malheur un paſſage ne plie pas devant ſa ſavante raiſon, le voilà ignominieuſement exclus & banni de la Muſique. Ce profond Raiſonneur ſait tout, excepté ſon ignorance ſur la plupart des ſecrets reſſorts de l'imagination.

Fin de la premiere Partie.

TRAITÉ
DE MUSIQUE,

Concernant les tons, les harmonies, les accords & le discours musical.

Seconde Partie,

Qui traite des harmonies qu'on peut faire dans chaque ton, & de leurs successions.

QUATRIEME LEÇON.

Des harmonies les plus usitées en Musique.

Nous sommes familiarisés avec deux harmonies dans tous les tons : l'ensemble des sons de la nature forme l'harmonie

XVIII. Des harmonies de 2, de 3 & de 4.

ſons ; des harmonies conſonnantes & diſſonantes.

conſonnante de la tonique ; l'enſemble des ſons appels forme l'harmonie diſſonante de la ſenſible. Imitant ces deux harmonies primitives, on peut faire encore dans chaque ton beaucoup d'enſembles harmonieux de trois & de quatre ſons ; il y a même une multitude de combinaiſons harmoniques de deux ſons : nombrons d'abord les plus uſitées, celles qu'emploient généralement les Compoſiteurs tant bons que mauvais.

De cette premiere claſſe ſont ſept harmonies de trois ſons, cinq de quatre ſons, & neuf de deux ſons.

Les harmonies qui renferment trois ſons, ſont en *ut*...

1°. *ut mi ſol*, enſemble des ſons de la nature, qu'on nomme harmonie conſonnante de la tonique.

2°. *ré fa la*, enſemble des trois foibles appels, harmonie conſonnante de la ſeconde.

3°. *ſi ré fa*, enſemble des trois forts appels.

4°. *fa la ut*, enſemble de deux foibles appels avec le premier ſon naturel, harmonie conſonnante de la quarte.

5°. *ſol ſi ré*, enſemble du dernier ſon de la nature avec les deux forts appels, harmonie conſonnante de la quinte ou de la dominante.

6°. *la ut mi*, enſemble du foible appel avec les deux premiers ſons de la nature, harmonie conſonnante de la ſixte.

7°. *mi ſol ſi*, enſemble des deux derniers ſons de la nature avec le fort appel, harmonie conſonnante de la tierce.

Dans le même ton, les harmonies de deux ſons ſont...

1°. *ut mi*, enſemble des deux premiers ſons de la nature.

2°. *mi ſol*, enſemble des deux derniers ſons de la nature.

3°. *fa la*, enſemble des deux foibles appels.

4°. *ſi ré*, enſemble des deux forts appels.

5°. *ré fa*, enſemble des deux moyens appels.

6°. *ut la*, enſemble du premier ſon de la nature & du foible appel.

7°. *ſi ſol*, enſemble du fort appel & du dernier ſon de la nature.

8°. *ſi fa*, enſemble des appels ſenſible & quarte, ou les extrêmes des trois forts appels.

9°. *ut fa-dieſe*, enſemble de la tonique & du ſon chromatique, qui eſt entre quarte & quinte (1).

Dans la même octave *ut ut*, les cinq harmonies compoſées de quatre ſons, ſont...

1°. *ſi ré fa la*, enſemble des appels, qu'on nomme harmonie diſſonante de la ſenſible.

2°. *ré fa la ut*, enſemble du premier ſon de la nature & des trois foibles appels, harmonie diſſonante de ſeconde.

3°. *ſol ſi ré fa*, enſemble du dernier

(1) Ce ſon chromatique s'appelle ſenſible de la quinte; c'eſt le ſeul qui entre dans la combinaiſon harmonique.

ſon de la nature & des trois forts appels, harmonie diſſonante de la quinte ou de la dominante.

4°. *ré fa-dieſe la-bémol ut*, enſemble de la tonique, de la ſenſible de quinte, du foible appel mineur & de la ſeconde, harmonie ſuperflue.

5°. *fa-dieſe la-bémol ut mi-bémol*, enſemble de la tonique, de la ſenſible de quinte, du foible appel mineur & de la tierce mineure, harmonie de la ſenſible de quinte.

Examinant toutes ces harmonies, on voit que l'intervalle de tierce, qui ſépare les ſons de la nature, ſépare preſque partout les ſons que l'art marie enſemble. On peut donc définir l'harmonie, un enſemble réglé des ſons conſidérés par rapport à un ton quelconque; & cette regle eſt la tierce, qui doit ſéparer les ſons de l'harmonie.

Si on rencontre en Muſique des harmonies qui font un bon effet, & où pourtant la tierce ne regne pas entre tous les

ſons, on peut ſe rappeller qu'il n'y a pas de regle ſans exception.

Donc, l'ordre des ſons de l'harmonie réglée, eſt...

1, 3; ou 1, 3, 5; ou 1, 3, 5, 7.

Cinq ſons ne peuvent pas être mariés dans la même harmonie, car leur ordre direct ſeroit...

1, 3, 5, 7, 9;

& par conſéquent un ſon hors de l'octave, qui, remis dans la même octave, répondroit au nombre 2 : donc, 1, 2, & 2, 3, deux conjonctions diſſonantes & fatigantes de trop ; la conjonction & diſſonance que fait néceſſairement le 7 avec l'octave ou l'uniſſon de 1, fatigue l'oreille autant qu'elle le peut ſupporter : les intervalles disjoints, qui ſont entre les ſons de la nature, ſont les ſeuls qui calment & qui repoſent.

Donc, intervalles conſonnans & intervalles diſſonans.

Donc, harmonies conſonnantes & harmonies diſſonantes.

Les

Les intervalles consonnans sont tous ceux qui regnent entre les sons de la nature, savoir...

D'*ut mi sol ut.*

Ut mi, tierce majeure, de deux tons.
Mi sol, tierce mineure, d'un ton & demi.
Sol ut, quarte, de deux tons & demi.
Ut sol, quinte, de trois tons & demi.
Mi ut, sixte mineure, de quatre tons.
Ut ut, octave, de six tons.

& comme on pourroit répéter à l'aigu le *mi*, unisson de la tierce, sans altérer l'harmonie, on a encore pour intervalle consonnant...

Sol mi, sixte majeure, de quatre tons & demi.

L'harmonie qui renferme ces sept intervalles consonnans, s'appelle harmonie consonnante.

Donc, le corps sonore dans les tons mineurs, est une harmonie consonnante; car les sons naturels renferment...

De *la ut mi la*, par exemple,

La ut, tierce mineure;

Ut mi, tierce majeure ;
Mi la, quarte ;
La mi, quinte ;
Ut la, ſixte majeure ;
La la, octave ;
& par la répétition de la tierce *ut* à l'aigu,
Mi ut, ſixte mineure.

Donc, les tons mineurs ont leur fondement dans la nature même, ainſi que les majeurs.

Les deux tierces qui ſéparent les trois ſons de la nature, ſont inégales : donc, l'harmonie des trois forts appels en majeur, & celle des trois foibles appels en mineur, ne ſont pas conſonnantes ; les deux tierces qui les ſéparent, ſont égales : donc, les extrêmes de l'harmonie des trois forts appels, ſont ſéparés par un intervalle de fauſſe-quinte, qui eſt d'un demi-ton moindre que la quinte qui ſépare les extrêmes des trois ſons de la nature.

Cet intervalle de fauſſe-quinte eſt le premier des intervalles diſſonans ; tous

ſont placés entre les ſons des harmonies de quatre notes : celle des appels en majeur renferme quatre ; ſavoir...

De *ſi ré fa la ſi*,

ſi fa, fauſſe-quinte, de trois tons ;

fa ſi, quarte ſuperflue ; de trois tons, & par conſéquent, d'un demi-ton plus grand que l'intervalle de quarte ;

ſi la, ſeptieme, de cinq tons ;

la ſi, ſeconde, d'un ton.

L'harmonie des mêmes appels en mineur renferme auſſi quatre intervalles diſſonans ; ſavoir...

De *ſi ré fa la-bémol ſi*,

ſi fa, fauſſe-quinte ;

fa ſi, quarte ſuperflue ;

ſi la-bemol, ſeptieme diminuée, de quatre tons & demi ; par conſéquent, d'un demi-ton moindre que l'intervalle de ſeptieme ;

la-bémol ſi, ſeconde ſuperflue, d'un ton & demi, ou d'un demi-ton plus grand que l'intervalle de ſeconde.

L'harmonie diſſonante de ſeconde renferme ſeulement deux intervalles diſſonans ; ſavoir...

De *ré fa la ut ré*,

ré ut, ſeptieme ;

ut ré, ſeconde.

L'harmonie diſſonante de dominante renferme quatre intervalles diſſonans, qui ſont les mêmes que ceux qui ſéparent les ſons de l'harmonie des appels en majeur.

L'harmonie de ſenſible de quinte, & l'harmonie ſuperflue renferment, outre les intervalles diſſonans déjà ſpécifiés, les deux ſuivans...

De *fa-dieſe la-bémol ut mi-bémol*, ou de *ré fa-dieſe la-bémol ut* ;

fa-dieſe la-bémol, tierce diminuée, ou moindre que la tierce mineure ;

la-bémol fa-dieſe, ſixte ſuperflue, de cinq tons ou d'un demi-ton plus grand que l'intervalle qui ſépare les ſons de la ſixte majeure.

Ainſi les cinq harmonies de quatre ſons, ſpécifiées ci-deſſus, renferment huit intervalles diſſonans; ſavoir...

ſi fa, fauſſe-quinte;
fa ſi, quarte ſuperflue;
ſi la, ſeptieme;
la ſi, ſeconde;
ſi la-bémol, ſeptieme diminuée;
la-bémol ſi, ſeconde ſuperflue;
fa-dieſe la-bémol, tierce diminuée;
la-bémol fa dieſe, ſixte ſuperflue.

Un ſeul intervalle diſſonant ſuffit pour faire nommer diſſonante une harmonie; ſi tous les intervalles diſſonans étoient réunis dans la même harmonie, cela pourroit trop chagriner l'oreille; la fatigue de la diſſonance ne ſeroit plus proportionnée avec le calme des ſons de la nature. Pour faire ſupporter à l'oreille plus aiſément le petit déplaiſir que lui cauſent les intervalles diſſonans, l'art mêle toujours dans la même harmonie les intervalles fatigans avec les conſonnans.

XIX. Des harmonies qui fatiguent l'oreille, & de celles qui la repoſent.

Les harmonies qui ne renferment que des ſons de la nature, ſont les principales conſonnances, les repos du ton. Celles qui ne renferment que des ſons appels, ſont les vraies diſſonances du ton, les écarts de la nature, qui font deſirer le retour des ſons du corps ſonore.

Les harmonies conſonnantes qui ſont compoſées des ſons appels & naturels, diſſonent auſſi avec le corps ſonore; mais à cauſe de leur propre conſonnance, elles peuvent quelquefois devenir repos, ſans ſortir du ton. L'harmonie conſonnante de dominante eſt le principal de ces repos; le corps ſonore lui-même l'appelle quelquefois: la conſonnance de la ſixte devient ſouvent un repos, qui ſuſpend les harmonies conſonnantes & diſſonantes de la dominante.

L'harmonie diſſonante de dominante, à cauſe des trois forts appels, diſſone auſſi avec le corps ſonore, & demande ſon retour.

L'harmonie diſſonante de la ſeconde,

à cauſe des trois foibles appels, diſſone avec le corps ſonore, & demande ſon retour: elle diſſone auſſi avec le repos de la quinte, qui la ſauve très-ſouvent.

Les harmonies qui renferment le ſon chromatique entre quarte & quinte, diſſonent principalement avec le repos de la dominante où elles conduiſent.

XX. Des phraſes ſimples & compoſées; des meſures qui ſont les plus propres à chaque eſpece de phraſe.

Dans la ſucceſſion des harmonies, les repos appellés ne ſuivent pas toujours; pluſieurs écarts précedent ſouvent le corps ſonore ou un autre repos: de-là réſultent les phraſes compoſées. La phraſe eſt ſimple, lorſqu'on retourne, après un ſeul écart, à l'harmonie de la nature, ou lorſqu'un repos ſuit à la premiere ſollicitation.

La meſure propre à une ſucceſſion de phraſes ſimples eſt manifeſtement celle de trois temps: le repos doit commencer la meſure, & doit durer deux temps; l'écart ou la fatigue compoſera le troiſieme & dernier temps de la meſure; le temps en levant la main. Si la ſuite commençoit par un

écart, ou par une harmonie qui diſſone avec le repos, il faudroit débuter en levant, c'eſt-à-dire, par le dernier temps d'une meſure.

Les phraſes compoſées doubles ſuivent la meſure à deux temps; les deux écarts qui précedent le repos, forment les deux temps d'une meſure; & le repos dure les deux temps d'une ſeconde meſure. Les harmonies diſſonantes de ſeconde & de dominante, ſuivies du corps ſonore, font une phraſe double dans tous les tons. Les harmonies conſonnantes de la quarte & de la quinte, ſuivies du corps ſonore, compoſent auſſi une double phraſe.

Les harmonies conſonnantes de la ſixte, de la quarte & de la quinte, ſuivies du corps ſonore, forment une triple phraſe en chaque ton, qu'on peut meſurer à trois temps & à deux temps: à deux temps, l'harmonie de la ſixte commencera en levant; celles de la quarte & de la dominante compoſeront une meſure; le corps ſonore, qui termine la phraſe, commen-

cera une nouvelle mesure. La consonnance de quarte, la dissonance de seconde, & celle de la quinte font aussi une belle triple phrase, que le corps sonore termine comme la précédente.

Les harmonies consonnantes de sixte & de quarte, les harmonies dissonantes de seconde & de dominante font avec le corps sonore une phrase quadruple, dont la mesure est à quatre temps.

Les harmonies consonnantes de quarte, de quinte & de sixte, les harmonies dissonantes de seconde & de dominante font avec le corps sonore une phrase quintuple, dont la mesure est à deux temps: les consonnances de quarte & de quinte forment les deux temps de la premiere mesure; celle de la sixte devient un repos qui suspend & qui remplit une mesure à lui seul; les dissonances de seconde & de dominante forment la troisieme mesure; enfin le repos final termine la phrase dans une quatrieme mesure. Cette quintuple phrase renferme les deux doubles, que sépare le repos de sixte.

Voyez le n°. 11 : des phraſes ſimples & des compoſées y ſont notées en *ut* ; les harmonies ſont écrites dans leur ordre naturel, ſuivant la premiere poſition, quoiqu'il faille ſouvent les placer autrement : par exemple, après avoir fait en *ut* l'écart *fa la ut*, il faut dire, en retournant à la nature, *mi ſol ut*, & non pas *ut mi ſol*, &c.

XXI. Des poſitions, ou du renverſement des harmonies.

Les harmonies de deux notes ne ſont ſuſceptibles que d'un renverſement, & n'ont par conſéquent que deux poſitions différentes, comme...

Ut mi, & *mi ut.*

Les harmonies de trois ſons ſe renverſent de trois manieres, & ont par conſéquent trois poſitions, comme...

Ut mi ſol,
mi ſol ut,
& *ſol ut mi.*

Les harmonies de quatre ſons ont quatre poſitions, comme...

Sol ſi ré fa ;
ſi ré fa ſol,

ré fa ſol ſi,
& fa ſol ſi ré.

Je ne m'arrête pas pour differter ſur le choix de ces poſitions; l'oreille & le goût indiquent plus ſûrement celle qu'il faut préférer dans les phraſes muſicales: le génie dans ce choix étonne ſouvent les yeux, l'oreille & le goût.

Conſultant l'effet muſical, on rencontre des harmonies peu renverſibles: telle eſt, par exemple, l'harmonie diſſonante de la ſenſible en majeur, qui n'appelle bien le corps ſonore que dans la poſition naturelle... *ſi ré fa la.*

En voilà aſſez, & peut-être déjà trop ſur une matiere très-ſuſceptible de déraiſon: je n'en ai tant dit que pour mettre le Lecteur à ſon aiſe dans les exemples que je cite; il pourra choiſir par-tout les poſitions qui lui plairont le plus: l'important eſt d'être exercé & familiariſé avec toutes les poſitions de chaque harmonie.

XXII. Ce qu'il

On eſt bien avec les harmonies & avec

faut faire pour ſe familiariſer avec les harmonies dans chaque ton: remarques pour les trouver plus aiſément.

leurs poſitions, ſi on voit d'un coup-d'œil une harmonie quelconque renverſée de toutes les manieres dans un ton nommé; ſi, ſans héſiter, ſans chercher & ſans perdre du temps, on peut l'éxécuter ſuivant toutes les poſitions ſur un inſtrument. Pour acquérir cette familiarité, il faut dire, jouer & écrire ſouvent...

Par exemple, *ré fa-dieſe la ut*, diſſonance de dominante en *ſol*, qu'il faut ſuſpendre par le repos de ſixte, & ſauver par le repos final, réglant les poſitions des harmonies à celle de la diſſonance, qui doit précéder chaque fois pour rappeller les repos. Donc en mineur . . .

Re fa-dieſe la ut, mi bémol ſol ſi-bémol.
Ré fa-dieſe la ut, ré ſol ſi-bémol.

Donc en majeur . . .

Ré fa-dieſe la ut, mi ſol ſi;
Ré fa-dieſe la ut, ré ſol ſi.

La ſenſible entre par exception dans la diſſonance de dominante en mineur;

par conſéquent cette harmonie eſt la même en majeur & en mineur.

Par exemple, *ſol ſi-bémol ré-bémol fa*, diſſonance de ſeconde en *fa* mineur, qui amene le repos de quinte & le repos final; donc....

Fa ſol ſi-bémol ré-bémol, mi ſol ut;

Sol ſi-bémol ré-bémol fa, fa la-bémol ut fa.

Par exemple, en *ré* mineur, l'harmonie conſonnante de la quinte ſans la ſenſible & avec la ſenſible par exception, conduiſant à la tonique; donc...

Ut mi la, & *ut-dieſe mi la*; *ré fa la.*

Il faut uſer ainſi de toutes les harmonies; & pour ſe les mettre plus facilement dans la tête, il faut remarquer....

1°. Que le premier & principal ſon des harmonies de trois ſons eſt celui avec lequel les deux autres font 3, 5: c'eſt pourquoi l'enſemble des deux foibles appels & de la tonique, ſe nomme harmonie de la quarte. On trouve donc l'harmonie de la quarte dans un ton quel-

conque, en diſant trois notes de la gamme dans une ſuite alternative, commençant par la quarte, & omettant toujours le ſuivant.

Donc... *la ut mi*, harmonie de la quarte en *mi* mineur.

2°. Que le premier & principal ſon des harmonies de quatre ſons, eſt celui avec lequel les trois autres ſont.... 3, 5, 7. C'eſt pourquoi l'enſemble des trois foibles appels & de la tonique, ſe nomme harmonie de la ſeconde : donc, on trouve l'harmonie diſſonante de ſeconde dans tous les tons, en diſant depuis la ſeconde... 1, 3, 5, 7, (c'eſt-à-dire) en nommant quatre notes de la gamme depuis la ſeconde, omettant toujours une.

Donc, *mi ſol ſi ré*, harmonie diſſonante de ſeconde en *ré* majeur.

Donc, *mi ſol ſi-bémol ré*, harmonie diſſonante de ſeconde en *ré* mineur.

3°. Que l'harmonie ſuperflue & celle de ſenſible de quinte ne repréſentent aux

yeux en aucun de leur renverſement l'ordre naturel des harmonies ; c'eſt pourquoi on a de la peine à regarder un de leur ſon comme premier, ce que font pourtant la ſeconde note & la ſenſible de quinte, qui tient lieu de quarte. Pour trouver commodément ces deux harmonies en chaque ton mineur, (les ſeules où on peut les employer) il faut ſe rappeller que la tonique & le ſon chromatique entre quarte & quinte, ſont communs à ces deux diſſonances extraordinaires, & les regarder comme leurs ſons principaux.

4o. L'harmonie conſonnante de la tonique répond dans la gamme aux nombres... 1, 3, 5. Donc, elle ne varie que dans ſa tierce pour les deux modes de la même octave.

5o. L'harmonie des quatre appels, à cauſe de l'exception en mineur, ne varie que dans le foible appel, pour les deux modes de la même octave. Donc, les trois forts appels ſont communs aux deux modes de

la même octave : donc, des trois foibles appels, le foible ſeulement change en mineur : donc, les deux moyens appels, qui répondent dans la gamme aux nombres 2 & 4, ſont invariables pour les deux modes.

6°. Les trois forts appels ſont contenus dans l'harmonie diſſonante de dominante.

7°. Les trois foibles appels ſont contenus dans la diſſonance de ſeconde.

8°. Dans les harmonies mixtes des ſons naturels & des ſons appels, la tonique ſe trouve toujours avec les foibles appels, & la quinte eſt toujours avec les forts : par ce moyen on évite deux conjonctions qui ſont rarement belles en Muſique.

XXIII. Examen de la marche des harmonies dans les phraſes compoſées ; pluſieurs ſui-

Revenons un moment aux phraſes du n°. 11, & examinons la marche de leurs harmonies : toujours les foibles appels précedent les forts. Dans les doubles phraſes, on voit deux foibles, deux forts, ou trois foibles, trois forts. Dans les

phraſes

phrafes triples, les appels vont dans l'ordre ſuivant... foible, deux foibles, deux forts ou deux foibles, trois foibles & trois forts. Dans la phraſe quadruple, les appels ſe ſuccedent... foible, deux foibles, trois foibles & trois forts. La quintuple phraſe ſuſpend après les deux forts appels, pour faire enſuite deſirer le corps ſonore avec deux écarts plus grands & plus diſſonans, toujours dans le même ordre, foible & puis fort. C'eſt aſſez la peinture naturelle de nos actions, de tous les phénomenes; tout va le plus ſouvent du moins au plus.

tes de phraſes qui ſe ſuccedent le plus naturellement poſſible.

Les ſix phraſes ſuivantes vont à la tonique dans cet ordre le plus naturel poſſible... foible, deux foibles, deux forts, trois foibles, trois forts, & enfin tous les quatre: le corps ſonore répond à chaque ſollicitation; la baſſe marche dans le même ordre; le plus foible appel *la* commence; la quinte *ſol* le ſauve: après vient *fa*, qui mene à la tierce *mi*: l'appel *ré* conduit à la tonique *ut*: le plus fort ap-

pel *ſi*, ſauvé par la finale, fait la clôture de la marche.

Cette ſuite de ſons de l'octave forme la vraie gamme muſicale, qui n'eſt autre choſe que la ſuite la plus naturelle des ſons diatoniques de l'octave.

Ce n°. finit par une progreſſion d'harmonies ſur la ſixte mineure, qui menent à la dominante : les appels ſuivent toujours le même ordre... foible, deux foibles, trois foibles, &c. &c.

Terminons cette leçon avec une nouvelle ſuite de phraſes : voyez le n°. 12, nous ſommes toujours en *ut* ; mais rien ne nous empêche de tranſpoſer le tout dans les autres octaves. Les deux mains y ont affaire ; les mêmes harmonies ſont répétées ; le majeur & le mineur y ſont un peu mêlés : il y a du mouvement, de la meſure, même une eſpece de chant. Cela donnera du courage à l'Eleve ; il recevra avec plus de ſoumiſſion le grand précepte.....

Souvent la même harmonie dans chaque ton ;

Souvent toutes les harmonies dans tous les tons.

CINQUIEME LEÇON.

De toutes les harmonies poſſibles, & de leur ſucceſſion.

XXIV. Harmonies moins uſitées que les précédentes.

OUTRE les harmonies ſpécifiées dans la précédente Leçon, on trouve encore en Muſique, mais plus rarement, les combinaiſons ſuivantes. . . .

1°. *Ut mi ſol ſi*, l'enſemble de tous les ſons de la nature & du fort appel ; harmonie diſſonante de la tonique.

2°. *La ut mi ſol*, l'enſemble de tous les ſons de la nature & du foible appel ; harmonie diſſonante de la ſixte.

3°. *Fa la ut mi*, l'enſemble des deux premiers ſons de la nature & des deux foibles appels ; harmonie diſſonante de la quarte.

4°. *Mi ſol ſi ré*, l'enſemble des deux derniers ſons de la nature & des deux forts appels ; harmonie diſſonante de la tierce.

5°. Les enſembles de deux ſons de la nature & d'un appel, ſavoir...

Ut mi fa, ut mi ſi, mi ſol ré, mi ſol la, Ut ſol ſi, ut fa ſol, ut ré ſol, &... *mi-bémol ſol ſi.*

6°. Les enſembles de deux appels avec un ſon de la nature, ſavoir...

Ut ré fa, mi fa la, mi ſi ré, ſol ré fa, & *ſol ſi fa.*

7°. Les enſembles d'un ſon de la nature & d'un appel, ſavoir...

Ut ré, ut fa, ut ſi, ſol la-bémol, &c.

8°. *Si fa la* & *ſi ré la*, enſembles de trois appels.

9°. *Ut ſol*, enſemble de deux ſons de la nature.

10° *Si la* & *ré la*, enſembles de deux appels.

Toutes ces harmonies ſont pratiquées auſſi en mineur avec & ſans ſenſible: mais la plupart des dernieres ſont combinées avec une baſſe différente de l'harmonie; alors elles rentrent dans la claſſe des harmonies de trois ou de quatre notes.

XXV. Récapitulation des harmonies conſonnantes & diſſonantes pour les 2 modes.

Nombrant ces harmonies avec celles de la Leçon précédente, on trouve...

1°. Six conſonnances pour chaque ton ; ſavoir, en majeur celles de tonique, de ſeconde, de tierce, de quarte, de quinte & de ſixte, qui ſont en *ut*...

Ut mi ſol
Ré fa la
Mi ſol ſi
Fa la ut
Sol ſi ré
La ut mi.

En mineur, ce ſont celles de tonique, de tierce, de quarte, de quinte, de ſixte & de ſeptieme, qui ſont dans la même octave...

Ut mi-bémol ſol
Mi bémol ſol ſi-bémol
Fa la-bémol ut
Sol ſi-bémol ré
La-bémol ut mi-bémol
Si-bémol ré fa.

2°. Une conſonnance extraordinaire en mineur ; ſavoir, celle de la dominante,

renfermant par exception la ſenſible, au lieu de la ſeptieme, qui eſt en *ut*...

Sol ſi ré.

Donc, toutes les notes de la gamme ont une conſonnance propre, excepté la ſenſible en majeur, & la ſeconde en mineur.

3°. Sept diſſonances pour chaque ton; ſavoir, celles de tonique, de ſeconde, de tierce, de quarte, de quinte, de ſixte & de ſeptieme, qui ſont en *ut* pour le ton majeur...

Ut mi ſol ſi
Ré fa la ut
Mi ſol ſi ré
Fa la ut mi
Sol ſi ré fa
La ut mi ſol
Si ré fa la.

Les ſept harmonies diſſonantes en mineur d'*ut*, ſont...

Ut mi-bémol ſol ſi-bémol
Ré fa la-bémol ut
Mi-bémol ſol ſi-bémol ré

Fa la bémol ut mi bémol
Sol ſi-bémol ré fa
La-bémol ut mi-bémol ſol
Si-bémol ré fa la-bémol.

Donc, chaque note de la gamme a une diſſonance propre.

4°. Six diſſonances extraordinaires pour les tons mineurs ; ſavoir, les harmonies diſſonantes de tonique, de tierce, de quinte & de ſeptieme, renfermant par exception la ſenſible, au lieu de la ſeptieme : elles ſont en *ut*...

Ut mi-bémol ſol ſi
Mi bémol ſol ſi ré
Sol ſi ré fa
Si ré fa la-bémol,

& les harmonies diſſonantes de ſeconde & de quarte, qui renferment le ſon chromatique ou la ſenſible de quinte, au lieu de la quarte : ces deux diſſonances extraordinaires ſont en *ut*...

Ré fa-dieſe la-bémol ut
Fa-dieſe la-bémol ut mi-bémol.

5°. La multitude d'harmonie de deux

notes, & une autre légende de trois notes, qui ne peuvent pas ſe trouver parmi les conſonnantes : je ne les nombre pas ici ; la quatrieme Leçon & le commencement de celle-ci en ont dit aſſez.

Les nouvelles harmonies de cette Leçon produiſent quatre nouveaux intervalles diſſonans . . . *ut mi-bémol ſol ſi* : l'harmonie diſſonante de tonique, en mineur, avec exception de la ſenſible, contient tous les quatre, qui ſont . . .

Ut ſi, ſeptieme ſuperflue, de cinq tons & demi ; par conſéquent d'un demi-ton plus grande que l'intervalle de ſeptieme, & d'un demi-ton moindre que l'octave.

Si ut, neuvieme diminuée, intervalle moindre d'un demi-ton que la ſeconde.

Mi-bémol ſi, quinte ſuperflue, intervalle de quatre tons ; donc, d'un demi-ton plus grand que la quinte.

Ajoutant l'uniſſon de *mi-bémol* à l'aigu de notre harmonie, on a le quatrieme intervalle.

Si mi-bémol, quarte diminuée de deux tons ; donc, moindre d'un demi-ton que l'intervalle de quarte.

Les remarques du vingt-deuxieme Chapitre ſerviront également à l'Eleve pour l'exercice des nouvelles harmonies. Il eſt eſſentiel, je le répete, de jouer ſouvent toutes les harmonies dans tous les tons, afin de pouvoir, ſans héſiter, frapper ſubitement une harmonie quelconque dans un ton donné : il faut auſſi reconnoître promptement une harmonie qu'un autre jouera, ſoit qu'il la joue dans la premiere poſition ou dans une autre, ou qu'il répéte quelques uniſſons.

XXVI. De la ſucceſſion des harmonies.

L'Eleve étant familiariſé avec les harmonies, on peut lui parler de leur ſucceſſion.

Endormant le génie par un docte raiſonnement ſyſtématique, il eſt aiſé de lui indiquer la marche de toutes les harmonies ; baniſſant les harmonies de deux notes

avec celles des diſſonantes, qui ont un caractere trop revêche pour ſe plier aux préceptes, on dira, avec les Ramiſtes raiſonneurs (1)... tout ſon produit ſa quinte; donc la quinte, créature, doit retourner à ſon créateur pour trouver le repos: donc la diſſonance d'une note doit entraîner, malgré bon gré, tous ſes ſons à l'harmonie conſonnante d'une quinte au grave. C'eſt ainſi que l'harmonie diſſonante...

ſol ſi ré fa

trouve ſon repos à la conſonnance...

ut mi ſol.

Donc les diſſonances de tonique marcheront à la quarte; celles de ſeconde à

(1) J'admire Rameau, Compoſiteur; il a peint ſublimement les mouvemens du corps: une multitude de phénomenes de la nature ſont annoncés par ſa lyre; ſouvent même il exprime le geſté du ſentiment. Je profite auſſi de ſa découverte ſur la réſonance du corps ſonore; ce ſont ſes Ouvrages qui m'ont donné l'idée de conſidérer les ſons par rapport au ton, pour en faire des harmonies.

la quinte : les diſſonances de tierce iront ſe ſauver à l'harmonie de ſixte : l'harmonie diſſonante de la quarte en majeur, ne trouvant point de quinte au grave dans la gamme, ſe paſſera de repos, de même que la diſſonance de ſixte en mineur. Les harmonies diſſonantes de dominante retourneront à la tonique : les autres harmonies feront la même choſe, deſcendant toujours d'une quinte au grave. Nul embarras pour la diſſonante de ſenſible en mineur ; avec un petit emprunt, elle deſcend droite de la dominante à la tonique.

Sous peine d'anathême, ce ſyſtême religieux ſera obſervé dans la ſucceſſion des diſſonances : l'harmonie diſſonante de la quarte n'oſera parler avant celle de la tonique ; la diſſonance de ſenſible pourra choquer troiſieme ; celles de tierce, de ſixte, de ſeconde & de dominante viendront chacune à leur tour ; la tonique, avec ſon harmonie finale, ſauvera la ſérie de ces très-ſoumiſes diſſonances.

On n'a pas ſi beau jeu, quand on ſuit modeſtement la marche du génie. Le génie libre, hardi & fier emploie toutes les harmonies ſpécifiées, même les plus revêches; il n'aime point l'uniformité. Avec l'harmonie diſſonante de la quarte, il appelle ſouvent le repos de quinte : il ſauve par fantaiſie la diſſonance de tonique par l'harmonie conſonnante de ſeconde : il va avec la diſſonance de ſeconde à la tonique, & même à la tierce : il ſauve par fois la diſſonance de tierce par le corps ſonore. Après la diſſonance de ſenſible, il monte par un demi-ton à la tonique : de la diſſonance de ſixte mineure, il deſcend d'un demi-degré, pour ſe repoſer ſur la quinte. En un mot, le génie indocile fait des effets ſuperbes, en dépit des ſyſtêmes & du précepte.

Dans la ſucceſſion des diſſonances, le génie n'eſt pas plus obéiſſant; ſouvent & très-bien, il fait marcher la diſſonance de ſixte après celle de tonique, & puis

viennent à ſon commandement les diſſonances de quarte, de ſeconde, de ſenſible, de dominante; &, pour peu qu'il ait l'humeur contrariante, vous entendrez encore la diſſonance de tierce, & une légende dans d'autres tons.

Une autre fois paiſible, il fait de la Muſique, ſans le ſecours d'harmonies diſſonantes, faiſant ſuccéder l'harmonie de quarte à celle de ſixte, celle de ſeconde à celle de quarte; ſe repoſant ſouvent ſur la ſixte, après la conſonnance de quinte; faiſant marcher la quarte après la quinte, & puis la quinte après la quarte.

Quelquefois le génie va au rebours, & fait ſuccéder une diſſonance à une conſonnance, & termine là la phraſe inverſe: on le voit ſouvent commencer la phraſe par le corps ſonore, pour la terminer à la diſſonance de la quinte, ou à celle de la ſenſible en mineur.

Dans la ſucceſſion des harmonies, le génie, ſans s'embarraſſer comment marchent les premieres notes, ne change

le plus ſouvent qu'une note à la fois, faiſant monter ou deſcendre diatoniquement un ſeul ſon : ſon effet favori eſt de le faire monter ou deſcendre chromatiquement.

Obſervant le génie, on trouve toujours quelque choſe de nouveau qui déconcerte l'Explicateur le plus déterminé : les appels à peine peuvent ſuivre ſon vol rapide ; je ne ſais pas même s'il ne faut pas les laiſſer quelquefois en chemin : tant pis pour eux, je vous les abandonne à préſent, ils ont fait leur office ; ils vous ont facilité la mémoire dans la formation des harmonies, & ils éclairciſſent un peu leur enchaînement. Suivons maintenant le génie ; ſon imagination féconde en beautés, nous indemniſera de la futilité des ſyſtêmes.

Expédions promptement les harmonies, pour voir quelques échantillons de la marche du génie : les plus eſſentielles ſont . . . les harmonies conſonnantes de to-

nique, de quarte, de quinte, de ſixte ; & les harmonies diſſonantes de ſeconde, de dominante, de ſenſible, la ſuperflue, & celle de la ſenſible de quinte : elles entrent le plus ſouvent dans les phraſes muſicales. Examinons pourtant un peu toutes les conſonnantes de trois notes, & toutes les diſſonantes de quatre notes : voyons à quoi ſe réduit leur ſucceſſion : enfin, comparons-les, pour voir leurs eſpeces & leur étendue.

Reſtant dans le même ton, l'harmonie monte (1) ou deſcend d'une tierce pour ne changer qu'une note. Elle monte ou deſcend d'une quarte pour changer deux notes. Elle monte ou deſcend d'un ton ou d'un demi-ton pour changer trois notes.

Donc, dans les ſucceſſions les plus douces poſſibles, l'harmonie diſſonante de tonique en *ut*, par exemple . . .

ut mi ſol ſi

(1) En diſant que l'harmonie monte ou deſcend, je parle de ſa premiere note.

eſt

eſt ſuivie de la diſſonance de tierce...

mi ſol ſi ré,

ou de celle de ſixte...

la ut mi ſol.

Voulant un peu plus de changement, la même diſſonance ſera ſuivie de la diſſonance de quarte...

fa la ut mi,

ou de celle de quinte...

ſol ſi ré fa.

Ne voulant conſerver qu'une ſeule note, il faut dire après la diſſonance de tonique, celle de ſeconde ou de ſenſible.

Changeant de gamme, on voit ſouvent les harmonies ſe ſuccéder par demi-ton, par ton, par quarte, & pourtant nulle note n'eſt conſervée. C'eſt ainſi que ſe ſuccedent très-bien les harmonies des appels en mineur d'*ut* & en mineur de *ré*; les appels de *ſi* mineur, ou ceux de *fa* mineur ſuccedent de même à ceux du ton mineur d'*ut*.

Si ré-dieſe fa-dieſe la

ſuccedent auſſi très-bien à la diſſonance...

ut mi ſol ſi-bémol.

Ces ſucceſſions extraordinaires étonnent, ſont rares en Muſique, & ne ſuivent nul ordre conſtant : pour ces cas, le ſeul conſeil qu'on peut donner, eſt :

Obſervez, comparez & retenez.

XXVII. Des eſpeces d'harmonies & de leur étendue; des tranſitions & des ſurpriſes.

Comparant les harmonies conſonnantes de trois notes, on voit qu'elles ſe réduiſent à deux eſpeces ; ſavoir, conſonnance majeure, & conſonnance mineure. Les deux tierces inégales qui ſéparent les trois ſons de l'harmonie, donnent cette différence : ſi la tierce majeure commence, l'harmonie eſt appellée conſonnante majeure: telle eſt l'harmonie...

ut mi ſol.

Si la tierce mineure commence, l'harmonie eſt appellée conſonnance mineure : telle eſt l'harmonie . . . .

la ut mi.

Ainſi, des ſix harmonies conſonnantes des tons majeurs, celles de tonique, de quarte & de quinte ſont majeures ; & celles de ſeconde, de tierce & de ſixte ſont

mineures. Dans les tons mineurs, quatre harmonies sont majeures, & trois sont mineures. Les premieres sont les consonnances de tierce, de sixte, de septieme, & celle de la quinte avec exception ; les mineurs sont celles de tonique, de quarte & de quinte.

Donc les consonnances de tonique, de quarte & de quinte sont semblables au mode.

Donc la consonnance majeure...

ut mi sol

est en *ut* corps sonore, harmonie de quarte en *sol*, harmonie de quinte en *fa*, harmonie de tierce en *la* mineur, harmonie de sixte en *mi* mineur, harmonie de septieme en *ré* mineur ; enfin, harmonie de quinte avec l'exception en *fa* mineur.

Donc la consonnance mineure...

la ut mi

est harmonie de tonique en *la* mineur, harmonie de quarte en *mi* mineur, harmonie de quinte en *ré* mineur, harmonie de seconde en *sol*, harmonie de tierce en *fa*, & harmonie de sixte en *ut*.

Donc une harmonie conſonnante ſeule ne détermine pas le ton ; il faut une autre conſonnance repos, à laquelle mene la premiere. Mais ſi la conſonnance de *ſol* ſuccede à celle d'*ut*, on peut conclure que la phraſe eſt en *ſol*, & dire . . . l'harmonie de quarte amene le repos final. Si la conſonnance d'*ut* étoit ſuivie de . . . *ſi ré-dieſe fa-dieſe*, on concluroit que la phraſe eſt en *mi* mineur, & que l'harmonie de ſixte mene au repos de quinte ; &c.

Toutes les harmonies diſſonantes de quatre notes ſe réduiſent à neuf eſpeces, les tierces, qui ſéparent les quatre ſons, diſtinguent principalement ces eſpeces ; elles ſont ou toutes trois mineures, ou deux mineures & une majeure, ou deux majeures & une mineure. La tierce majeure eſt à l'aigu des deux mineures, au milieu ou au grave : la tierce mineure change pareillement trois fois de place parmi les deux majeures. Donc naturellement ſept eſpeces de diſſonances.

Premiere eſpece, *ſi ré fa la-bémol*,

quatre appels en mineur ; les tierces qui ſéparent les quatre ſons, ſont mineures toutes trois : cette harmonie eſt ſeule de ſon eſpece.

Deuxieme eſpece, *ſi ré fa la*, quatre appels en majeur ; deux tierces ſont mineures, & la majeure eſt à l'aigu : l'harmonie diſſonante de ſeconde en mineur eſt de cette ſeconde eſpece.

Troiſieme eſpece, *ſol ſi ré fa*, diſſonance de dominante en *ut* ; deux tierces mineures & la majeure au grave : l'harmonie diſſonante de ſeptieme en mineur, eſt de cette troiſieme eſpece.

Quatrieme eſpece, *ré fa la ut*, diſſonance de ſeconde en *ut* ; deux tierces mineures & la majeure au milieu : de cette quatrieme eſpece d'harmonie ſont en majeur, les diſſonances de tierce & de ſixte ; en mineur, les diſſonances de tonique, de quarte & de quinte, ſont de la même eſpece.

Cinquieme eſpece, *ut mi ſol ſi*, diſſonance de tonique en *ut* ; ici deux tier-

ces ſont majeures, & la mineure eſt au milieu : l'harmonie diſſonante de quarte en majeur, celles de tierce & de ſixte en mineur, ſont de la même cinquieme eſpece.

Sixieme eſpece, *ut mi-bémol ſol ſi*, diſſonance de tonique, avec exception de la ſenſible, en *ut* mineur ; deux tierces majeures & la mineure au grave : cette harmonie eſt ſeule de ſon eſpece.

Septieme eſpece, *mi-bémol ſol ſi ré*, diſſonance de tierce avec la ſenſible, en mineur d'*ut*; deux tierces majeures & la mineure à l'aigu : cette harmonie eſt la ſeule de la ſeptieme eſpece.

Il n'y a nulle harmonie dont les intervalles ſont tous trois majeurs : de cette eſpece ſeroit, par exemple, la ſuivante...

Ut mi ſol-dieſe ſi-dieſe.

Or le *ſi-dieſe* exclut l'*ut* de toutes gammes. Mais le ſon chromatique, qui entre dans la compoſition de deux harmonies, nous donne deux nouvelles eſpeces : donc...

Huitieme, *ré fa-dieſe la-bémol ut*,

diſſonance ſuperflue du ton d'*ut* ; deux tierces ſont majeures, la tierce diminuée eſt au milieu : cette harmonie eſt ſeule de ſon eſpece.

Neuvieme eſpece . . .

fa-dieſe la-bémol ut mi-bémol,

diſſonance de la ſenſible de quinte ; les eſpaces qui ſéparent ici les ſons, ſont tous trois inégaux ; toutes les tierces poſſibles viennent au ſecours de l'oreille : la diminuée approche le premier ſon du ſecond, afin d'éviter la conjonction qui ſeroit entre le dernier & l'uniſſon : cette harmonie eſt l'unique de la neuvieme eſpece de diſſonance.

Donc, l'harmonie *ſi ré fa la*, eſt diſſonance de ſenſible en *ut* majeur, & diſſonance de ſeconde en *la* mineur.

Donc, l'harmonie *ſol ſi ré fa*, eſt diſſonance de dominante en *ut*, & diſſonance de ſeptieme en *la* mineur.

Donc, l'harmonie *ré fa la ut*, eſt diſſonance de ſeconde en *ut*, diſſonance de tierce en *ſi-bémol*, diſſonance de ſixte

en *fa*, diſſonance de tonique en *ré* mineur, diſſonance de quarte en *la* mineur, & diſſonance de quinte en *ſol* mineur.

Donc, l'harmonie *ut mi ſol ſi*, eſt diſſonance de tonique en *ut*, diſſonance de quarte en *ſol*, diſſonance de tierce en *la* mineur, & diſſonance de ſixte en *mi* mineur.

Par le moyen de cette étendue naturelle aux harmonies, on peut ſurprendre agréablement l'oreille, même quelquefois on l'étonne. Etant en *ut*, par exemple, & frappant l'harmonie diſſonante de la ſenſible,

ſi ré fa la,

au lieu de ſauver cette diſſonance par le corps ſonore du ton d'*ut*, on peut avec avantage faire ſuccéder le corps ſonore du ton de *la* mineur, ou le repos de ſa quinte...

mi ſol-dieſe ſi.

Avec l'harmonie diſſonante de domi-

nante en *ut*, on va quelquefois avantageuſement en *la* mineur.

L'harmonie diſſonante de tonique & celle de ſeconde ſont auſſi de bons moyens pour mener par ſurpriſe à des repos inattendus.

Ces ſortes de tranſitions ſont pourtant plus heureuſes, lorſqu'on change d'abord un ſon de l'harmonie, de maniere à former la diſſonance de dominante pour le ton nouveau : par exemple, l'entrée en *ſi-bémol* eſt délicieuſe, quand on rompt la phraſe commencée en *ut* par l'harmonie diſſonante de ſeconde, changeant ſubitement le *ré* de cette harmonie en *mi-bémol*. De pareils changemens peuvent ſe faire avantageuſement ſur un des ſons de la diſſonance de ſenſible.

On peut faire des tranſitions plus étonnantes avec l'harmonie ſuperflue, avec celle de la ſenſible de quinte, & avec les quatre appels mineurs. Sur le clavecin, l'harmonie de la ſenſible de quinte en *ut*, eſt auſſi harmonie diſſonante de

dominante en *ré-bémol.* Sur le même inſtrument, l'harmonie ſuperflue en *ut*, eſt auſſi harmonie ſuperflue en *fa-dieſe.* L'harmonie diſſonante de ſenſible en mineur d'*ut*, eſt auſſi harmonie diſſonante de ſenſible dans les tons mineurs de *mi-bémol*, de *fa-dieſe* & de *la.*

Donc, pour ſurprendre ou pour étonner l'oreille, on peut ſonner le corps ſonore de *mi-bémol*, de *fa-dieſe* ou de *la*, après avoir appellé celui d'*ut* mineur par la diſſonance de ſenſible.

Donc, après avoir appellé le repos de dominante en *ut* par l'harmonie ſuperflue, on peut, pour ſurprendre, ſubſtituer

Ut-dieſe mi-dieſe ſol-dieſe à *ſol ſi ré.*

Donc, à l'harmonie de la ſenſible de quinte en *ut*, ſuccedent très-bien les conſonnances

ſol ſi ré & *ré-bémol fa la-bémol.*

Les quatre tons auxquels peut appartenir chaque harmonie diſſonante de ſenſible en mineur, ſont éloignés les uns des autres d'un ton & demi : les quatre

ſons de l'harmonie ſont les quatre ſenſibles.

Les deux tons auxquels peut appartenir chaque harmonie ſuperflue, ſont éloignés l'un de l'autre d'un intervalle de trois tons.

Les deux tons, dans leſquels figure l'harmonie de la ſenſible de quinte, ne ſont éloignés l'un de l'autre que d'un demi-ton.

L'application de ces tranſitions enharmoniques à la Muſique vocale, n'eſt pas facile : les violons & les inſtrumens à vent ne les liſent pas non plus tout courant. Dans les quatre appels...

ſi ré fa la-bémol,

le *la-bémol* devient *ſol-dieſe*, pour appeller le corps ſonore de *la* : le Virtuoſe rend autrement ces ſons que le clavecin ; il met le *la-bémol* ſixte mineure très-près de la quinte *ſol* ; il laiſſe auſſi moins qu'un demi-ton entre la ſenſible *ſol-dieſe*, l'octave *la*. Le clavecin confond ces deux ſons, & le Virtuoſe laiſſe entre

eux un eſpace de comma pythagoricien, ou un intervalle enharmonique, qui a donné le nom de tranſitions enharmoniques à ces ſortes de paſſages. Le Virtuoſe qui eſt chargé de métamorphoſer le *la-bémol* en *ſol-dieſe*, hauſſe le *la-bémol* d'un neuvieme de ton par des gradations preſqu'imperceptibles. Le *fa* même, qui figure bien parmi les quatre appels en *ut*, n'eſt plus celui avec lequel l'habile homme rappelle la quinte en *la*.

Pour entrer en *ré-bémol* avec l'harmonie de la ſenſible de quinte du ton d'*ut*, il faut baiſſer du comma le *fa-dieſe*, pour en faire la quarte de *ré-bémol*.

Enfin, pour appeller le repos de quinte du ton de *fa-dieſe* avec l'harmonie ſuperflue du ton d'*ut*, il faut métamorphoſer à la fois deux ſons, & faire de l'*ut* un *ſi-dieſe*, du *la-bémol* un *ſol-dieſe* : par conſéquent hauſſer inſenſiblement d'un comma l'*ut* & le *la-bémol*.

Dans mes exemples, j'avertis le Lecteur de la tranſition enharmonique par

le bâton d'une pauſe de deux meſures, placé diagonalement ; ſi la partie ſupérieure du bâton penche du côté gauche, la tranſition doit ſe faire, en baiſſant enharmoniquement un ou pluſieurs ſons, & par-conſéquent changement de *dieſes* en *bémols* ; par exemple, *la-bémol* au lieu de *ſol-dieſe*, ou *ut-bémol* au lieu de *ſi :* ſi la partie ſupérieure du bâton penche du côté droit, la tranſition doit ſe faire, en hauſſant enharmoniquement un ou pluſieurs ſons, & par conſéquent changement de *bémols* en *dieſes* ; par exemple, *fa-dieſe*, au lieu de *ſol-bémol*, ou *mi*, au lieu de *fa-bémol.*

XXVIII. Quel uſage il faut faire des leçons ſur les tons & ſur les harmonies.

C'eſt à préſent qu'on pourroit orner la mémoire de l'Eleve avec une multitude de belles penſées harmoniques dont le génie a enrichi la Muſique ; il fait déjà dans chaque ton des phraſes ſimples, deux doubles, deux triples, une quadruple, une quintuple ; il fait une ſuite naturelle de phraſes ſimples qui vont toutes à la to-

nique : il appelle par-tout le repos de quinte avec une progreſſion de cinq harmonies : il ſait faire des phraſes qui ſuſpendent à la ſixte : il fait même des phraſes inverſes : il ſait marcher dans les tons de trois manieres, obſervant les iſſues, imitant le génie dans les ſauts extraordinaires, & ſurprenant l'oreille par l'étendue des harmonies.

On pourroit le conduire à travers les tons, l'arrêtant quelquefois, pour lui faire pratiquer les phraſes qu'il ſait : d'autres fois on lui dicteroit des combinaiſons nouvelles, bien-tôt il appercevroit qu'elles peuvent ſe varier à l'infini ; aiſément on le convaincroit que la raiſon attentive, combinant les tons & les harmonies, pourroit trouver, parmi les marches poſſibles, toutes celles que le génie a déjà employées, & celles qui lui reſtent à créer. Mais je penſe que mon Eleve voudra écrire ce qui flattera le plus ſon oreille ; ainſi, avant de nous mettre en marche, il faut faire connoiſſance

avec les ſignes harmoniques des phraſes muſicales : terminons donc cette Leçon, pour parler des accords & de leurs ſignes.

XXIX. Regle de de l'octave & autres manieres d'accompagner la gamme ; progreſſion de ſept diſſonances, progreſſion de ſix conſonnances avec variations : enfin du chant harmonieux & du chant mélodieux.

Je finis cette ſeconde partie, avec l'accompagnement le plus naturel & le plus uſité des ſons de la gamme. Voyez le n°. 13 ; vous y trouverez auſſi trois autres manieres d'accompagner les ſons de la gamme, une progreſſion de ſept diſſonances pour les deux modes, une progreſſion de ſix conſonnances pour chaque mode : j'ai noté cette derniere de pluſieurs manieres pour faire marcher les deux mains enſemble & alternativement ; ces variations ſont meſurées, & vont...

allegro, *preſto*, *andante*, *adagio*, *largo*; les ſons des harmonies différemment harpégiés, démontrent à l'oreille la naiſſance du chant ; les petites notes intercalées entre les ſons des harmonies, engendrent la vraie mélodie. Le plus ſouvent je donne à chaque harmonie uniformément une meſure ; quelquefois auſſi on

voit deux harmonies compoſer une meſure, tandis que la ſuivante n'en renferme qu'une ſeule.

De ces variétés naiſſent deux ſortes de chants, le mélodieux & l'harmonieux.

Les chants harmonieux ſont vagues & indéterminés; ils laiſſent à l'ame la liberté de placer encore mille & mille ſons; elle en peut faire cent applications diverſes : les ſeuls ſons des harmonies uniformément meſurées, donnent à l'ame un ſi grand empire.

Le chant mélodieux au contraire captive toutes nos facultés; nous ne pouvons rien ajouter, tout eſt donné, le ſens eſt déterminé : les ſons diatoniques & chromatiques, intercalés entre les ſons de l'harmonie, & dans la meſure infiniment variés, donnent tant de force à la mélodie.

En voilà beaucoup ſur la phraſe des ſix conſonnances; l'étude des exemples du n°. 14, en dira peut-être bien davantage à quelques Lecteurs attentifs. Je ne dis

dis rien ſur la progreſſion des ſept diſſonances ; on diſtinguera aiſément leur marche dans l'exemple. Des quatre manieres d'accompagner la gamme, dont le nº. 13 eſt enrichi, le plus ſimple eſt en mineur, le corps ſonore & la diſſonance de ſenſible ſe ſuccedent alternativement, & forment avec les ſons de la gamme un chant très-majeſtueux.

Le deuxieme & le troiſieme accompagnement ſont hardis : les conſonnances ſeules ſont employées ; celles de tonique, de quarte & de quinte, ſont toute la richeſſe du troiſieme ; le ſecond a de plus la conſonnance de ſixte : dans le troiſieme, en montant, la conſonnance de quinte ſuccede immédiatement à celle de quarte ; en deſcendant, d'abord une petite pauſe ſur la ſenſible, & puis droit à la tonique, ſans faire de ſtation ſur la quinte : dans le ſecond, après le premier pas, l'harmonie monte d'un demi-ton, pour redeſcendre ſur le champ par le même degré. Les gens

timides ne marchent pas ainſi en Muſique.

Le quatrieme enfin eſt la fameuſe regle de l'octave, qui accompagne les ſons de la gamme le plus naturellement poſſible, tant en montant qu'en deſcendant, en majeur & en mineur. Des conſonnances, il n'y a d'employées que celles de tonique & de quinte; les ſeules diſſonances de ſeconde & de dominante rappellent les deux repos. La gamme, ainſi accompagnée, va avec poids & meſure, monte du grave à l'aigu, & redeſcend de l'aigu au grave: les virgules & les points ſont placés ſur la tonique, ſur la tierce, ſur la quinte & ſur l'octave.

Le corps ſonore commence; la diſſonance de dominante accompagne la ſeconde note, fixe le ton, & rappelle la conſonnance de tonique, qui fait l'accompagnement de la tierce; la diſſonance de ſeconde ſur la quarte, amene le repos ſur la quinte; & voilà deux phraſes: étant repoſé, on peut entreprendre une double phraſe,

& franchir les deux pas, ſixte & ſeptieme, avec les diſſonances de ſeconde & de dominante ; le corps ſonore termine cette troiſieme phraſe ſur l'octave.

Deſcendons ; & d'abord repos ſur la ſeptieme note, car on a peur, quand on regarde du haut en bas ; la diſſonance de ſeconde ſur la ſixte, mene à une ſeconde ſtation ſur la quinte. Si on veut bien goûter la douceur de ce repos, on peut enrichir la diſſonance de ſeconde, du ſon chromatique entre quarte & quinte, pour l'appeller chromatiquement par une ſenſible. Continuons notre route vers la tonique, & pas à pas, diſſonance de dominante corps ſonore, diſſonance de dominante corps ſonore.

Le même accompagnement a lieu en mineur ; mais ſur la ſixte en deſcendant, on peut ſe contenter de la diſſonance de ſeconde ; car elle appelle la quinte chromatiquement, ſans le ſecours du ſon étranger à la gamme. Une choſe pourtant

diſtingue la regle de l'octave en mineur ; l'harmonie de quinte y entre avec & ſans exception ; de plus, la diſſonance principale choiſit ſes notes dans la gamme du majeur ; elle eſt la même pour les deux modes, & renferme toujours la ſenſible.

Fin de la ſeconde Partie.

TRAITÉ
DE MUSIQUE,

Concernant les tons, les harmonies, les accords & le discours musical.

Troisieme Partie,

Qui traite des accords, de leurs signes & de leur enchaînement.

SIXIEME LEÇON.

Des accords, de leurs signes & de leur enchaînement.

XXX. Des accords & des chiffres en général.

Pour écrire harmoniquement les pensées musicales, on se sert de chiffres qui désignent les accords que font les sons avec leurs basses.

L'accord eſt le rapport d'un ſon avec ſa baſſe.

Dans la ſeconde partie, nous avons conſidéré les ſons par rapport au ton ; ici, nous allons les conſidérer par rapport à la baſſe.

Tous les *ré* ſont avec la baſſe *ut* des accords de ſeconde ou de neuvieme ; les *mi* ſont avec la même baſſe des accords de tierce ; les *fa* ſont des accords de quarte ; les *ſol* des accords de quinte ; les *la* des accords de ſixte ; les *ſi* des accords de ſeptieme ; enfin, les *ut* aigus, uniſſons de la même baſſe *ut*, ſont avec elle des accords d'octaves.

Les accords de quarte, de quinte & de ſixte ſont nommés quelquefois onzieme, douzieme & treizieme ; la tierce eſt auſſi nommée dix-ſeptieme : on devroit l'appeller encore dixieme & vingt-quatrieme ; car ſouvent on joue la tierce à une & à trois octaves au-deſſus de la baſſe. Mais, pour écrire les accords, on n'emploie que le chiffre 9 au deſſus

d'une octave, & on désigne constamment....

Les secondes ou neuviemes, par 2 ou 9
Les tierces, par.....3
Les quartes, par.....4
Les quintes, par.....5
Les sixtes, par.....6
Les septiemes, par.....7
Et les octaves, par.....8

XXXI. Division des accords en superflus, faux ou diminués, majeurs & mineurs, & en neutres: de leurs signes.

Ces accords reçoivent quatre especes de noms, savoir... accords superflus, accords faux on diminués, accords majeurs ou mineurs, & accords neutres.

Les accords superflus sont marqués par leurs chiffres suivis d'une *croix*, d'un *dieſe*, d'un *bémol*, d'un *bécarre* ou d'un double *dieſe*, de la maniere suivante, appliquée à l'accord de septieme superflue....

7+, 7♯, 7♭, 7♮, 7♯♯ ou 7♯+.

Si l'accord superflu est note naturelle, la simple croix suit le chiffre; s'il est note *dieſe*, *bémol* ou *bécarre*, son chiffre est

ſuivi du *dieſe*, du *bémol*, du *bécarre*; le double *dieſe* ou le *dieſe* & *croix* ſuivent le chiffre, ſi l'accord ſuperflu eſt note double *dieſe*. . . . . .

Les accords faux ou diminués ſont marqués par leurs chiffres barrés, de la maniere ſuivante, appliquée aux accords de fauſſe-quinte & de ſeptieme diminuée...

5, 7.

Les accords majeurs & mineurs ſont marqués par leurs chiffres, s'ils ſont notes naturelles; leurs chiffres ſont précédés du *dieſe*, *bémol*, *bécarre*, double *dieſe* ou double *bémol*, lorſque les accords majeurs ou mineurs, ſont notes *dieſes*, *bémols*, *bécarres*, doubles *dieſes* ou doubles *bémols*: en voici des tierces majeures & mineures, des ſixtes majeures & mineures chiffrées....

3, ♯3, ♭3. 6, ♯6, ♭6.

Pour abréger l'écriture, on omet le chiffre 3, lorſqu'il eſt précédé d'un ſigne; alors le *dieſe*, le *bémol*, le *bécarre*, &c. écrits deſſus une baſſe, indiquent l'accord de tierce majeure ou de tierce mineure.

Je dis majeure ou mineure, parce que le *dieſe* ſur la baſſe *la* indique l'accord de tierce majeure ; & le même *dieſe* ſur la baſſe *ré-dieſe*, indique l'accord de tierce mineure. Le *bémol* indique de même l'accord de tierce majeure ſur *ſol-bémol*, & l'accord de tierce mineure ſur *ut.* ✻6 ſur *la-dieſe*, indique l'accord de ſixte mineure, & ♭6 ſur *ut-bémol*, indique l'accord de ſixte majeure.

Les accords neutres ſont indiqués tout ſimplement par leurs chiffres écrits au deſſus de la baſſe.

Cette ortographe me paroît la plus ſimple qu'on puiſſe faire avec les chiffres uſités.

XXXII. Dénombrement des accords ; réflexions ſur la quarte & ſur la tierce diminuées, ſur les noms des

Il y a trois accords de ſeconde ou de neuvieme, ſavoir : neuvieme diminuée, d'un demi-ton plus haut que la baſſe, ou d'un demi-ton plus haut que l'uniſſon aigu de la baſſe ; cet accord eſt toujours chiffré par..... 9.

Seconde ou neuvieme, d'un ton plus

accords, & ſur l'ortographe des chiffres.

haut que la baſſe, ou que l'uniſſon aigu de la baſſe; le ſigne de celui-ci, eſt conſtamment le chiffre . . . . . 2 ou 9.

Seconde ſuperflue, la plus éloignée de la baſſe, de laquelle ou de ſon uniſſon cet accord eſt ſéparé par un eſpace de ton & demi; ſon chiffre ſur *ré-bémol*, eſt . . . . . 2♮.

Il y a deux accords de tierce : tierce majeure renfermée dans le corps ſonore de la baſſe, diſtante d'elle de deux tons, & chiffrée ſur *ut* par . . . . . 3.

Tierce mineure, d'un demi-ton plus grave que la majeure, par conſéquent éloignée de la baſſe ſeulement d'un ton & demi; le chiffre ſur *la*, eſt de même un . . . . . 3.

Il y a deux accords de quarte : quarte ſuperflue, auſſi nommée *triton*, à cauſe de l'intervalle, trois tons, qui le ſépare de la baſſe : cet accord eſt d'un demi-ton plus bas que la quinte, & d'un ton plus aigu que la tierce majeure; on le chiffre ſur *fa*, par . . . . . 4+.

Quarte, d'un demi ton plus aiguë que la tierce majeure, éloignée de la baſſe de deux tons & demi ; le ſigne de cet accord eſt toujours.....4.

Il y a trois accords de quinte : quinte, qui eſt un des ſons du corps ſonore de la baſſe, éloignée d'elle de trois tons & demi ; cet accord eſt toujours chiffré par...5.

Fauſſe quinte, d'un demi-ton plus grave que la quinte, éloignée de la baſſe de trois tons, & toujours chiffrée par...5.

Quinte ſuperflue, d'un demi-ton plus aiguë que la vraie quinte ; il faut la chiffrer ſur *ſi*, par.....5✻+.

Il y a trois accords de ſixte : ſixte mineure, d'un demi ton plus aiguë que la quinte de la même baſſe, & chiffrée ſur *mi* par.....6.

Sixte majeure, d'un ton plus aiguë que la quinte, & chiffrée ſur *ut* par.....6.

Sixte ſuperflue, la plus éloignée de la baſſe, d'un ton & demi plus aiguë que la quinte ; le ſigne de cet accord ſur *ut*, eſt.....6✻.

Il y a trois accords de ſeptieme : ſeptieme ſuperflue, d'un demi-ton plus grave que l'uniſſon aigu de la baſſe, qu'il faut chiffrer ſur *ut-bémol* par.....7♭.

Accord de ſeptieme, d'un ton plus grave que l'uniſſon aigu de la baſſe ; ſon chiffre doit toujours être le.....7.

Accord de ſeptieme diminuée, d'un ton & demi plus grave que l'uniſſon aigu de la baſſe ; & toujours chiffré par...7.

Enfin, les uniſſons ou les octaves ſont toujours écrits par.....8.

Dans ce dénombrement d'accords, je ne fais point mention de la quarte diminuée, ni de la tierce diminuée ; car je ne penſe pas, qu'on parviendra jamais à faire de beaux effets avec ces accords rares & biſarres : d'*ut*, par exemple, la quarte diminuée *fa-bémol*, ſe confond ſur le clavecin avec la tierce majeure *mi* ; ſur les inſtrumens qui peuvent varier le même ſon, le *fa-bémol* eſt néceſſairement au deſſous du *mi*, comme le prouve la théorie des *bémols* du Diſcours ; mais la

quarte paroît introduite en Muſique, pour diſſoner avec la tierce à ſon aigu : la tierce diminuée, *ut mi* double *bémol*, ou *ſi ré-bémol*, eſt pareillement excluſe de toute gamme ; pourtant l'harmonie ſuperflue,

ré fa-dieſe la-bémol ut,

feroit avec la baſſe *fa-dieſe* une tierce diminuée, *fa-dieſe la-bémol ;* mais l'effet eſt très-mince, & les bons Auteurs donnent la ſeule ſixte mineure pour baſſe à cette harmonie, de même qu'à celle de la ſenſible de quinte : d'ailleurs, la baſſe réunit tous les ſons de l'harmonie, & les fixe au ton, dans lequel ſe forme la phraſe : pour remplir cette fonction plus diſtinctement, la baſſe doit être une note de la gamme ; pour cet effet, les bons Compoſiteurs font chanter le *fa-dieſe* à l'aigu, comme une teinte, une nuance, qui mene plus agréablement au repos de quinte : ſi le *fa-dieſe* devenoit ſenſible, *ſol* ne ſeroit plus quinte, mais tonique ; alors, pour obſerver la gamme,

il faudroit employer *la* au lieu de *la-bémol.*

Dans la diſſonance extraordinaire,

mi-bémol ſol ſi ré,

le *ſi*, par la même raiſon, figure mieux au chant qu'à la baſſe; donc, nouvelle excluſion à la quarte diminuée. On peut dire aux Auteurs qui veulent faire autrement : Il ne vaut pas la peine d'être neuf pour ſi peu de choſe.

Revenons aux accords ſpécifiés; récapitulons-les, allant de l'aigu au grave.

De la baſſe *ut*, l'octave eſt.....*ut.*
Les ſeptiemes ſont.....*ſi*, *ſi-bémol*, *ſi* double *bémol.*
Les ſixtes ſont...*la-dieſe*, *la*, *la-bémol.*
Les quintes ſont...*ſol-dieſe*, *ſol*, *ſol-bémol.*
Les quartes ſont.....*fa-dieſe*, *fa.*
Les tierces ſont.....*mi*, *mi-bémol.*
Les ſecondes ou neuviemes ſont.....
ré-dieſe, *ré*, *ré-bémol.*

Les noms des accords ne ſont pas également conſéquens; car, obſervant le même principe, on devroit dire, ſeptieme majeure ou ſeptieme ſenſible, au

lieu de ſeptieme ſuperflue ; & ſeptieme mineure, au lieu de ſeptieme.

Mon ortographe des chiffres n'eſt pas non plus ſans reproche ; mais il vaut peut-être mieux s'approcher de l'uſage, que de la perfection : pour la ſimplicité, j'aimerois mieux indiquer tous les accords ſuperflus par leurs chiffres ſuivis d'une *croix ;* tous les accords majeurs, par leurs chiffres précédés d'un *dieſe* ; tous les accords mineurs, par leurs chiffres précédés d'un *bémol.* Mais je ſuis bien éloigné de regarder comme ſimple l'uſage équivoque & obſcur, qui fait parler les *dieſes* & les *bémols* de la clef pour les chiffres : dans mes exemples, les *dieſes* & les *bémols* de la clef regardent les ſeules notes, & étendent leur empire ſur toute la ligne ; ceux qu'on rencontre dans une meſure particuliere, n'ont nul droit ſur les meſures ſuivantes.

Voici tous les accords ſuperflus chiffrés pour la baſſe *ut*. . .

2✗ 4✱, 5✱, 6✱, 7+ ou 7♮.

Quand on eſt en *ut* majeur, alors le 7+ a lieu pour indiquer l'accord de ſeptieme ſuperflue ſur la tonique *ut*; en mineur, il faut l'indiquer par 7♮.

Accords faux ou diminués ſur toutes les baſſes...

5, 7, 9.

Accords majeurs & mineurs chiffrés pour la baſſe *ut*...

3, ♭; 6, ♭6.

Accords neutres chiffrés pour toutes les baſſes.

2 ou 9, 4, 5, 7, 8.

XXXIII. Diviſion des accords en conſonnans & en diſſonans. Les tons ſont déterminés par la nature des accords. Accords propres à chaque note de la gamme;

Ces accords ſont conſonnans ou diſſonnans : les conſonnans ne fatiguent pas l'oreille, ne demandent point le retour d'un repos. La baſſe & le chant des accords conſonnans ne ſont que des ſons de la nature, des ſons d'un repos. Les accords conſonnans chiffrés pour la baſſe *ut*, ſont...

3, ♭; 6, ♭6; 4, 5, 8.

Les accords de tierce *ut mi*, &

ut

ut mi-bémol, de quinte *ut ſol*, renferment les ſons de la nature en *ut*. La tierce mineure, *ut mi-bémol*, peut auſſi être conſidérée comme compoſée de deux ſons de la nature en *la-bémol*. La ſixte majeure, *ut la*, renferme les deux premiers ſons de la nature en *la* mineur, ou les deux derniers ſons du corps ſonore en *fa*. La ſixte mineure, *ut la-bémol*, renferme les deux premiers ſons naturels en *la-bémol*, & les derniers en *fa* mineur. La quarte, *ut fa*, renferme deux ſons de la nature en *fa*.

ſons du ton qui ſauvent les accords diſſonans.

Les accords diſſonans chiffrés pour la baſſe *ut*, ſont . . . . . .

5, 7, 9 — 2※, 4※, 5※, 7+, 6※ — 2 *ou* 9, 7.

Ces accords diſſonans, par leur nature, déterminent le ton & les ſons qui doivent les ſauver, ou donner le repos à l'oreille, par exemple :

ut ſi double *bémol*,

ſeptieme diminuée, indiquent le ton mineur de huit *bémols* ; par conſéquent le ton mineur de *ré-bémol*, où peuvent

être enſemble l'*ut* par exception comme ſenſible, & le huitieme *bémol ſi* double *bémol*; donc, ces ſons appels ou fatigans exigent le retour des ſons naturels *ré-bémol* & *la-bémol.*

Ut ſol-bémol,

fauſſe quinte, indiquent le ton de cinq *bémols*; *ſol-bémol* étant le cinquieme *bémol* : on ne peut pas préſumer un ton de plus de cinq *bémols ;* car *ut*, qui eſt le ſixieme *bémol*, eſt note naturelle dans l'accord propoſé : cet accord mene auſſi en *ſi-bemol* mineur, où il y a auſſi cinq *bémols*; mais il faut donner la préférence au ton majeur de cinq *bémols*, les tons mineurs appartiennent plus à l'art qu'à la nature. Les ſons *ut ſol-bémol* de notre accord ſont ſons appels en *ré-bémol;* ils demandent par conſéquent le retour des ſons naturels *ré-bémol fa.*

Ut ré-bémol,

accord de neuvieme diminuée, déterminent les tons de quatre *bémols*; *la-bémol* ou *fa* mineur : dans les deux, la baſſe eſt

ſon de la nature, & le chant *ré-bémol* appelle, comme quarte, la tierce *ut*, ou comme ſixte mineure, la quinte *ut*. Au ſecond cas, l'effet eſt plus agréable, ſi le chant deſcend ſeul ſur la quinte, tandis que la baſſe fait une tenue, après laquelle elle retourne auſſi ſeule à la tonique *fa*.

Ut ré-dieſe,

ſeconde ſuperflue, indiquent le ton mineur de *mi*, où exiſtent enſemble les ſons *ut*, comme ſixte mineure, & *ré-dieſe*, quatrieme *dieſe*, comme ſenſible; ces ſons appels du ton demandent le retour des ſons naturels *mi ſi*.

Ut fa-dieſe,

accord de quarte ſuperflue ou *triton*, déterminent le ton de *ſol*, où exiſtent enſemble *ut*, comme quarte, & *fa-dieſe*, premier *dieſe*, comme ſenſible. On ne pourroit pas ſuppoſer un ton de plus d'un *dieſe*, car le deuxieme eſt *ut-dieſe*; & dans l'accord propoſé, *ut* eſt note naturelle. Les deux ſons *ut fa-dieſe* ſont extrêmes des trois

forts appels du ton ; donc ils demandent le retour des deux premiers ſons de la nature ; la baſſe *ut* deſcend ſur la tierce *ſi* ; & le chant *fa-dieſe* monte à la tonique *ſol.*

Ut ſol-dieſe,

quinte ſuperflue, indiquent le ton mineur de *la*, où peuvent exiſter enſemble *ut*, comme tierce, & *ſol-dieſe*, troiſieme *dieſe*, comme ſenſible par exception. La baſſe étant ſon de nature, n'a pas beſoin d'être ſauvée ; mais le chant *ſol-dieſe* monte à l'octave *la.*

Ut ſi,

ſeptieme ſuperflue, déterminent le ton d'*ut*, ni *dieſe*, ni *bémol* n'empêchent de regarder la baſſe comme tonique ; le *ſi* diſſone avec elle, fait conjonction chromatique avec ſon uniſſon, fatigue l'oreille, & demande par conſéquent le retour d'*ut.*

Ut la-dieſe,

ſixte ſuperflue, indiquent le ton mineur de *mi* : pour en être convaincu, il faut ſe rappeller que le ſon chromatique de

l'octave, qu'on trouve de la quarte à la quinte, entre dans la combinaiſon harmonique avec les ſons naturels & appels (page 62), quoiqu'en général les ſons chromatiques de l'octave ne ſervent que comme demi-teintes, comme nuances dans le chant (Chapitre IV,) & dire : *la-dieſe* eſt cinquieme *dieſe* ; donc l'accord doit être en *ſi* ou en *ſol-dieſe* mineur ; mais dans chacun de ces tons de cinq *dieſes*, l'*ut* ſeroit néceſſairement *dieſe* ; en *ſi*, comme ſeconde, & en *ſol-dieſe*, comme quarte : donc *la-dieſe* eſt ſon chromatique dans cet accord ; donc en *mi* mineur ; donc la baſſe eſt ſixte mineure ; donc la ſixte ſuperflue appelle la quinte *ſi* chromatiquement, tant à la baſſe qu'au chant ; donc, des ſons de la nature, la quinte ſeule peut ſauver cet accord extraordinaire.

Ut ré,

accord de ſeconde ou de neuvieme, déterminent le ton d'*ut* : rien n'empêche de prendre la baſſe *ut* pour tonique ; *ré* diſſone avec elle par ſa conjonction diato-

nique ; par conſéquent, *ré* demande, comme appel, le retour de l'octave *ut*, ou de ſon harmonique *mi*.

La baſſe de cet accord eſt tonique & principal ſon du repos, ainſi que la baſſe de la ſeptieme ſuperflue ; c'eſt pourquoi je ne les ai pas changé ; & l'accord, qui les ſauve, conſerve la même baſſe.

Ut ſi-bémol,

accord de ſeptieme, déterminent le ton *fa*, où ſont enſemble *ut*, comme quinte, & *ſi-bémol*, premier *bémol*, comme quarte; donc cet accord, comme appel en *fa*, demande le retour du ſon de la nature *la* ou *ut*, & par préférence le *la*, qui, par le chant *ſi-bémol*, eſt appellé chromatiquement, tandis que le même chant *ſi-bémol* appelle diatoniquement l'autre ſon naturel.

La baſſe *ut* étant ſon de nature en *fa*, où mene ledit accord de ſeptieme, ne doit ni ne peut être ſauvé; mais l'expérience ſur les effets muſicaux, avertit de ne point laiſſer la quinte à la baſſe, en finiſſant une phraſe : il faut donc, en ſauvant l'accord,

changer la baſſe, qui eſt quinte, en un autre ſon de la nature ; par conſéquent, mettre à la baſſe la tierce ou la tonique : on donne le plus ſouvent la préférence à la derniere.

Voyez le n°. 15 : ces dix accords diſſonans ſauvés y ſont notés ſur *ut* ; vous y trouverez auſſi les ſept accords conſonnans conſidérés comme diſſonans & ſauvés. Je les conſidere comme tels, parce que tout accord conſonnant ſimple fait partie d'une harmonie conſonnante (p. 128), & toute conſonnance diſſone avec le repos de tonique, de quinte ou de ſixte, auquel elle peut mener. (chap. 19).

De tout ce que je viens de dire ſur les accords, on conclut aiſément que des dix accords diſſonans, les deux ſuivans...

7 & 5... accompagnent.. la ſenſible,
Les..7+ , 2 ..... la tonique ;
Les..7 , 9 ..... la quinte ;
La ..... 9 accomp. auſſi... la tierce maj.
La ..... 5♯ ..... la tierce mineure ;
La ..... 4♯ ..... la quarte ;
Les ..... 2♯ & 6♯..... la ſixte mineure.

On peut conclure encore, qu'il ne faut pas confondre les accords avec les intervalles ſpécifiés dans la ſeconde Partie, quoique les uns & les autres portent les mêmes noms. Les ſons de l'accord frappent immédiatement l'oreille, l'entendement ſeul peut meſurer l'intervalle.

XXXIV. Combinaiſons des accords compoſés : obſervations ſur les noms & ſur les ſignes des accords compoſés.

Les dix-ſept accords ſimples peuvent recevoir une prodigieuſe multitude de combinaiſons ; elles ſont muſicales toutes fois qu'elles ſont avec la baſſe un enſemble harmonieux. Par exemple, les accords de ſeptieme, de quinte & de tierce majeure, font enſemble avec la baſſe *ſol* une combinaiſon très-muſicale ; c'eſt la diſſonance de dominante du ton d'*ut :* mais il faut ſe garder de vouloir former un accord avec la ſeconde, la tierce & la quarte ; la combinaiſon ſeroit trop dure, pour être muſicale : l'enſemble

ut ré mi fa

ne feroit harmonie dans aucun ton.

L'imagination a pourtant introduit en

Muſique des combinaiſons qui ne ſont guere harmonieuſes : par exemple, d'*ut*, la ſeptieme ſuperflue *ſi* ſe combine très-heureuſement avec les accords de ſeconde, de quarte & de quinte, quoique l'enſemble des ſons . . .

ut ré fa ſol ſi

ne faſſe harmonie nulle part.

Nombrons donc les accords compoſés, ſans borner ni exclure la marche du génie : les noms & les ſignes des accords ſimples ſont aſſez heureux ; ils expriment leur nature, & diſtinguent les uns des autres. Tâchons, en nommant ceux ci, d'être ſimple, d'éviter l'équivoque ; arrêtons nous ſur les qualités eſſentielles & différentielles, qui ſeules doivent entrer dans la définition.

L'enſemble des accords combinés doit faire harmonie dans un ton quelconque : donc, cueillant les rapports que les harmonies ſont avec leurs baſſes, on aura tous les accords compoſés qui peuvent entrer en Muſique.

La raiſon dit qu'on peut mettre tous les uniſſons de l'harmonie à la baſſe ; donc, l'harmonie conſonnante ,

ut mi ſol ,

peut accompagner les baſſes *ut*, *mi* & *ſol* ; donc, l'harmonie diſſonante,

ſol ſi ré fa ,

peut accompagner les baſſes *ſol* , *ſi* , *ré* & *fa.*

Conſultant les effets que le génie fait avec les ſons , on le voit dans l'emploi de certaines harmonies auſſi timide, qu'il eſt hardi dans l'uſage des autres. Dans la bonne Muſique, on trouve rarement à la baſſe tous les uniſſons de l'harmonie diſſonante de ſenſible en majeur : les diſſonances de tonique figurent peu avec la quinte & la ſenſible : les harmonies des trois forts & des trois foibles appels, les harmonies de deux notes font leurs meilleurs effets avec la tonique & avec la quinte: les harmonies , où entre le ſon chromatique , n'accompagnent guere que la ſixte mineure. En re-

vanche, l'harmonie diſſonante de la ſenſible en mineur accompagne, chez les bons Auteurs, outre ſes propres baſſes, encore tous les ſons de la nature : l'harmonie diſſonante de dominante ſe trouve par-tout avec la tonique & les deux tierces.

Profitons de toutes les richeſſes de l'art, & examinons les rapports que font les harmonies avec toutes leurs baſſes. Commençons par les harmonies conſonnantes, nous irons delà aux harmonies diſſonantes, & nous finirons ce Chapitre, en diſant un mot ſur les accords compoſés diſſonans que produiſent les harmonies de deux & de trois notes.

§. 1.

Des accords compoſés conſonnans.

Les harmonies conſonnantes ſont de deux eſpeces (chap. 27), conſonnance majeure & conſonnance mineure ; des trois ſons de l'harmonie, la tierce ſeule varie ; c'eſt elle qui fait la différence des eſpeces.

La conſonnance majeure, *ut mi ſol*, fait avec l'uniſſon grave de ſa premiere note, un accord compoſé de l'octave *ut ut*, de la tierce majeure *ut mi*, & de la quinte *ut ſol*. Les ſons de cet accord ſont dans la même proportion que les ſons du corps ſonore ; c'eſt pourquoi on le nomme accord parfait, & on le marque ſur la baſſe *ut* par...

$$\left.\begin{matrix}8\\5\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégeant..}\ 3:\text{portions..}\left\{\begin{matrix}5,&8,&8.\\3&3&5\end{matrix}\right.$$

La même harmonie fait avec la baſſe *mi*, un accord compoſé de ſixte mineure *mi ut*, de l'octave *mi mi*, & de la tierce mineure *mi ſol*. Le nom de cette combinaiſon eſt accord de ſixte ; ſon chiffre ſur la baſſe *mi*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégeant..}\ 6:\text{portions..}\left\{\begin{matrix}6,&6,&8.\\8&3&3\end{matrix}\right.$$

La même harmonie fait avec la baſſe *ſol*, l'accord compoſé de la quarte *ſol ut*, de la ſixte *ſol mi*, & de l'octave *ſol ſol*.

La combinaiſon eſt nommée accord de quarte & ſixte ; le ſigne ſur la baſſe *ſol*, eſt . . .

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\end{matrix}\right\} \text{abrégeant} \ldots \left\{\begin{matrix}6\\4\end{matrix}\right. : \text{portions} \ldots \left\{\begin{matrix}6,8,8.\\4\ 4\ 6\end{matrix}\right.$$

Les ſons de la conſonnance mineure produiſent les mêmes accords compoſés avec leurs uniſſons graves, obſervant ſeulement que, dans l'accord parfait, la tierce ſuit l'harmonie, & qu'au contraire, dans l'accord de ſixte, la tierce & la ſixte ſont l'inverſe de l'harmonie ; par conſéquent mineures, lorſque l'harmonie, qui les produit, eſt majeure, & majeures, lorſque l'harmonie, qui les produit, eſt mineure. Dans l'accord de ſixte & quarte, la ſixte ſuit l'harmonie qui la produit.

Pour trouver promptement les trois combinaiſons conſonnantes ſur une baſſe quelconque, on peut conſidérer l'accord parfait comme un corps ſonore, l'uniſſon grave de ſa premiere note à la baſſe : un corps ſonore produit l'accord de ſixte

avec l'uniſſon grave de ſon milieu ; & l'accord de quarte & ſixte avec l'uniſſon grave de ſa derniere note : ainſi le corps ſonore d'*ut* fait accord parfait avec *ut*, accord de ſixte avec *mi*, & accord de quarte & ſixte avec *ſol*. Donc, le corps ſonore de *la* mineur ou de *la-bémol* majeur fait accord de ſixte avec la baſſe *ut*. Donc, le corps ſonore de *fa* fait accord de quarte & ſixte avec la même baſſe.

Pour chaque accord compoſé, il y a pluſieurs ſignes ; il ne faut pas les confondre ; ils ne ſont pas ſynonymes. Si l'accord parfait eſt marqué par le chiffre 3 ſeulement, alors l'Accompagnateur ne jouera de l'accord que la ſeule tierce ou toute l'harmonie ; le goût ſeul peut indiquer ce qu'il faut préférer : mais ſi le même accord eſt marqué par deux chiffres, il ne faut plus jouer que ce qui eſt indiqué : il faut obſerver la même choſe pour l'accord de ſixte, & pour tous les ſuivans.

Le ſigne abrégé de la troiſieme com-

binaiſon eſt équivoque ; l'Accompagnateur jouera ſeulement les deux notes qui ſont marquées, lorſque la phraſe muſicale eſt compoſée d'harmonies de deux notes ; & il fera toutes les trois notes de l'harmonie, lorſque la phraſe l'exigera ; il pourra même doubler un des uniſſons dans les accords compoſés conſonnans, toutes fois qu'il veut exprimer les chœurs & les *forté.*

§. 2.

Des accords compoſés diſſonans, que produiſent les harmonies de quatre notes.

Les harmonies diſſonantes qu'on peut faire dans chaque octave, ſe réduiſent à neuf eſpeces (chap. 27); leurs tierces, leurs quintes & leurs ſeptiemes peuvent varier. Dans la diſſonance de dominante, la tierce eſt majeure, & dans celle de ſeconde, elle eſt mineure; la quinte eſt fauſſe dans les diſſonances de ſenſible, tandis qu'elle eſt ſuperflue dans celle de

tierce en mineur avec exception : dans la diſſonance de tonique, la ſeptieme eſt ſuperflue, & elle eſt diminuée dans celle des quatre appels mineurs.

Les harmonies de la même eſpece forment les mêmes accords avec leurs baſſes. Donc, pour avoir les accords diſſonans compoſés, on peut ſe contenter de l'examen d'une harmonie de chaque eſpece. Commençons par l'harmonie diſſonante de dominante, qui joue le premier rôle parmi les diſſonances.

1°. L'harmonie, *ſol ſi ré fa*, fait, avec *ſol*, ſa premiere note & quinte du ton, un accord compoſé de l'octave *ſol ſol*, de la tierce majeure *ſol ſi*, de la quinte *ſol ré*, & de la ſeptieme *ſol fa*. On nomme cette combinaiſon, accord de ſeptieme ou ſeptieme de dominante, quelquefois ſeptieme & tierce majeure : le ſigne ſur *ſol*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\7\\5\\3\end{matrix}\right\} \text{abrégé..}\ 7 : \text{portions..} \left\{\begin{matrix}7\\5\\3\end{matrix}\right., \begin{matrix}7,\\5\end{matrix}, \begin{matrix}7,\\3\end{matrix}, \begin{matrix}7.\\8\end{matrix}$$

Il faut ſe rappeller ici la remarque (page 142) ſur les différens ſignes du même accord compoſé, qui ne ſont nullement ſynonymes : il faut remarquer de plus, qu'en tirant le nom de cette combinaiſon de l'accord de ſeptieme, on obſerve la regle de la définition ; car la ſeptieme *ſol fa* renferme la propriété eſſentielle & différentielle ; *fa* diſſone avec la baſſe & avec le ton ; la ſeptieme *ſol fa* diſtingue cet accord compoſé de l'accord parfait, qui renferme auſſi la tierce *ſol ſi*, & la quinte *ſol ré*. Parmi les ſignes, je ne place qu'une ſeule portion avec l'octave : j'en uſerai de même avec l'uniſſon dans tous les accords diſſonans, laiſſant au goût la liberté d'en diſpoſer à ſon gré ; & j'omettrai totalement les portions qui ne contiennent pas les qualités eſſentielles de l'accord.

L'harmonie *ſol ſi ré fa* fait, avec la ſenſible grave, un accord compoſé de la ſixte mineure *ſi ſol*, de l'octave *ſi ſi*, de

la tiere mineure *ſi ré*, & de la fauſſe-quinte *ſi fa*. En donnant le nom de fauſſe-quinte à cette combinaiſon, on obſerve les regles de la définition ; car la fauſſe-quinte *fa* diſſone avec la baſſe, avec le ton, & de plus, diſtingue cet accord compoſé de la ſeconde combinaiſon des conſonnances : le chiffre pour la baſſe *ſi*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\5\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégé..}\ \tfrac{5}{}\ \text{: portions..}\left\{\begin{matrix}6\\5\\3\end{matrix}\right.,\ \tfrac{5}{6},\ \tfrac{5}{3},\ \tfrac{5}{8}.$$

La même harmonie fait avec *ré*, ſeconde note du ton, accord compoſé de quarte *ré ſol*, de ſixte majeure *ré ſi*, d'octave *ré ré*, & de tierce mineure *ré fa*. Pour diſtinguer cet accord des autres, on eſt obligé de le nommer tierce quarte & ſixte, qu'on abrege, en diſant ſixte majeure crochée, ou ſixte ſenſible crochée : on le nomme auſſi petite ſixte majeure, ſixte diſſonante ſenſible. En le nommant accord de tierce & quarte, on l'auroit

auſſi diſtingué des autres accords déjà ſpécifiés ; mais on l'auroit défini ſans qualités eſſentielles. Dans cet accord, tout conſonne avec la baſſe, mais le tout diſſone avec le ton ; il faut donc faire entrer dans le nom la ſenſible *ſi*, qui y diſſone le plus. Le ſigne de cet accord ſur *ré*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\3\end{matrix}\right\} \text{abrégé} \ldots +6^{\natural} : \text{la portion} \ldots \left\{\begin{matrix}6\\4.\\3\end{matrix}\right.$$

Le crochet au 6 eſt un abrégé qui indique tierce & quarte : le ſigne qui précede le 6 croché, indique que la ſixte de l'accord eſt note ſenſible du ton : ce ſigne doit être ♯, ♮, ♭, &c., ſelon que la ſenſible eſt *dieſe*, *bécarre* ou *bémol*.

Avec la quarte *fa*, la même harmonie fait l'accord compoſé de ſeconde *fa ſol*, de quarte ſuperflue *fa ſi*, de ſixte majeure *fa ré*, & d'octave *fa fa* : le nom de cette combinaiſon eſt accord de triton ; le Lecteur, avec un peu d'attention, y trouvera tout ce qu'exige la regle de la

définition. Le ſigne ſur la baſſe *fa*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4+\\2\end{matrix}\right\}\text{abr...}\ 4+ : \text{port...}\left\{\begin{matrix}4+\\6\\2\end{matrix}\right., \frac{4+}{6}, \frac{4+}{2}, \frac{4+}{8}.$$

De plus, la diſſonance de dominante fait, avec la tonique, l'accord compoſé de la quinte *ut ſol*, de la ſeptieme ſuperflue *ut ſi*, de la neuvieme ou ſeconde *ut ré*, & de la quarte *ut fa*. Le nom de cette combinaiſon eſt accord de ſeptieme ſuperflue ; on le chiffre ſur *ut*, par...

$$\left.\begin{matrix}9\\7+\\5\\4\end{matrix}\right. \text{ou} \left.\begin{matrix}7+\\5\\4\\2\end{matrix}\right\}\text{abrégé}.....7+ :$$

$$\text{port...}\left\{\begin{matrix}7+\\5\\4\end{matrix}\right., \frac{7+}{5}, \frac{7+}{4}\ ; \frac{7+}{5}, \frac{7+}{4}, \frac{7+}{2}\ \text{ou}\ \frac{7+}{9}.$$

Avec la baſſe *mi-bémol*, tierce mineure, elle fait l'accord compoſé de tierce majeure *mi-bémol ſol*, de quinte ſuperflue *mi-bémol ſi*, de ſeptieme ſuperflue *mi-bémol ré*, & de neuvieme ou ſeconde *mi-bémol fa*. Dans cette combinaiſon, la

quinte ſuperflue domine ſur la ſeptieme ſuperflue ; elle diſſone le plus avec le ton, & ſonne déſagréablement avec la baſſe. Le nom eſt accord de quinte ſuperflue : le ſigne ſur *mi-bémol*, eſt ....

$$\left.\begin{matrix} 9 \\ 7+ \\ 5\natural \\ 3 \end{matrix}\right. \text{ ou } \left.\begin{matrix} 7+ \\ 5\natural \\ 3 \\ 2 \end{matrix}\right\} \text{abrégé} \ldots\ldots\ldots 5\natural :$$

$$\text{port..} \left\{\begin{matrix} 5\natural \\ 7+ \\ 3 \end{matrix}\right. , \begin{matrix} 5\natural \\ 7+ \\ 2 \end{matrix} , \begin{matrix} 5\natural \\ 3 \\ 2 \end{matrix} ; \begin{matrix} 5\natural \\ 7+ \end{matrix} , \begin{matrix} 5\natural \\ 3 \end{matrix} , \begin{matrix} 5\natural \\ 2 \end{matrix} \text{ ou } \begin{matrix} 5\natural \\ 9 \end{matrix} .$$

Avec *mi*, tierce majeure, elle fait accord compoſé de tierce mineure *mi ſol*, de quinte *mi ſi*, de ſeptieme *mi ré*, & de neuvieme diminuée *mi fa*. Le nom de cette ſeptieme combinaiſon de l'harmonie diſſonante de dominante, eſt neuvieme diminuée & tierce mineure. En la nommant neuvieme & ſeptieme, comme le font quelques Muſiciens, & même des Livres, on oublie les qualités eſſentielles & différentielles, pour dire neuvieme, qui n'exiſte pas dans tout l'accord ; la ſeptieme eſt commune à une combinaiſon des quatre ap-

pels mineurs, comme nous l'allons voir. Le chiffre ſur *mi*, doit être....

$\left.\begin{matrix}9\\7\\5\\3\end{matrix}\right\}$ abrégé... $\left\{\begin{matrix}9\\3\end{matrix}\right.$: les portions.. $\left\{\begin{matrix}9 & 9\\3 & 3\\7 & 5\end{matrix}\right.$

2°. L'harmonie diſſonante de ſenſible en mineur, a trois ſons communs avec l'harmonie diſſonante de dominante ; ſavoir, les trois forts appels, la ſixte mineure ſeule la diſtingue de la diſſonance de dominante ; donc elle doit entrer dans le nom de ſes accords, comme qualité différentielle : le fort appel, ou la ſenſible *ſi* exprime la qualité eſſentielle.

Cette diſſonance, le plus grand écart de la nature, fait avec la baſſe *ſi* (uniſſon grave de ſa premiere note & ſenſible du ton) l'accord compoſé de l'octave *ſi ſi*, de tierce mineure *ſi ré*, de fauſſe quinte *ſi fa*, & de ſeptieme diminuée *ſi la-bémol*. Le nom de ſeptieme diminuée diſtingue cette combinaiſon de toutes les autres : l'uniſſon de la baſſe fait ici la fonction de

qualité eſſentielle. Le chiffre de cet accord ſur la baſſe *ſi*, eſt...

$\left.\begin{matrix}8\\7\\5\\3\end{matrix}\right\}$ abrégé.. 7 : portions.. $\left\{\begin{matrix}7\\5\\3\end{matrix}\right.$; $\begin{matrix}7\\5\end{matrix}$, $\begin{matrix}7\\3\end{matrix}$, $\begin{matrix}7\\8\end{matrix}$.

Avec la baſſe *ré*, ſeconde du ton, elle fait accord compoſé de ſixte majeure *ré ſi*, de l'uniſſon, de la tierce mineure *ré fa*, & de la fauſſe-quinte *ré la-bémol*. Le nom de cette combinaiſon eſt ſixte majeure & fauſſe quinte : le ſigne ſur *ré*, eſt...

$\left.\begin{matrix}8\\♮6\\5\\3\end{matrix}\right\}$ abrégé.... $\left\{\begin{matrix}♮6\\5\end{matrix}\right.$: portions.. $\left\{\begin{matrix}♮6 & ♮6\\5 & 5\\3 & 8\end{matrix}\right.$.

Avec la baſſe *fa*, quarte du ton, elle fait l'accord compoſé du triton *fa ſi*, de la ſixte majeure *fa ré*, de l'uniſſon, & de la tierce mineure *fa la-bémol* : le nom eſt triton & tierce mineure, le ſigne ſur *fa*, eſt...

$\left.\begin{matrix}8\\6\\4♮\\♭\end{matrix}\right\}$ abrégé.... $\left\{\begin{matrix}4♮\\♭\end{matrix}\right.$: portions.. $\left\{\begin{matrix}4♮ & 4♮\\♭ & ♭\\6 & 8\end{matrix}\right.$.

Avec la baſſe *la-bémol*, ſixte mineure du ton, elle fait l'accord compoſé de la ſeconde ſuperflue *la-bemol ſi*, de la quarte ſuperflue *la-bémol ré*, de la ſixte majeure *la-bémol fa*, & de l'uniſſon. Le nom de cette combinaiſon eſt accord de ſeconde ſuperflue ; le ſigne ſur *la-bémol*, eſt...

$$\begin{matrix}8\\6\\4+\\2\natural\end{matrix}\Big\} \text{abr..} 2\natural : \text{por...} \begin{Bmatrix}2\natural\\6\\4+\end{Bmatrix} ; \begin{matrix}2\natural\\4+\end{matrix} , \begin{matrix}2\natural\\6\end{matrix} , \begin{matrix}2\natural\\8\end{matrix}.$$

La même diſſonance ſenſible fait avec la tonique l'accord compoſé de la ſeptieme ſuperflue *ut ſi*, de la neuvieme ou ſeconde *ut ré*, de la quarte *ut fa*, & de la ſixte mineure *ut la-bémol.* Le nom de cette combinaiſon eſt ſeptieme ſuperflue & ſixte mineure ; ſon ſigne ſur *ut*, eſt...

$$\begin{matrix}7\natural\\\flat 6\\4\\2\end{matrix}\Big\} \text{abrégé.....} \begin{Bmatrix}7\natural\\\flat 6\end{Bmatrix} : \text{port....} \begin{matrix}7\natural\\\flat 6\\4\end{matrix} , \begin{matrix}7\natural\\\flat 6\\2\end{matrix}.$$

Avec le *mi-bémol*, tierce mineure du

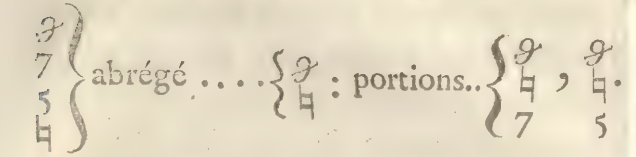
ton, elle fait l'accord composé de quinte superflue *mi bémol ſi*, de ſeptieme ſuperflue *mi-bémol ré*, de ſeconde ou de neuvieme *mi-bémol fa*, & de quarte *mi-bémol la-bémol*. Le nom eſt quinte ſuperflue & quarte; le ſigne ſur *mi-bémol*, eſt . . .

$$\begin{matrix} 9 \\ 7+ \\ 5\natural \\ 4 \end{matrix} \text{ ou } \left\{ \begin{matrix} 7+ \\ 5\natural \\ 4 \\ 2 \end{matrix} \right\} \text{abrégé} \ldots\ldots \left\{ \begin{matrix} 5\natural \\ 4 \end{matrix} \right. :$$

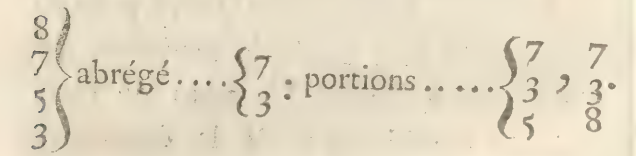
$$\text{les portions} \ldots\ldots \left\{ \begin{matrix} 5\natural \\ 4 \\ 7+ \end{matrix} \right. , \begin{matrix} 5\natural \\ 4 \\ 2 \end{matrix} \text{ ou } \begin{matrix} 5\natural \\ 4 \\ 9 \end{matrix} .$$

Enfin avec la dominante *ſol*, elle fait l'accord compoſé de la tierce majeure *ſol ſi*, de la quinte *ſol ré*, de la ſeptieme *ſol fa*, & de la neuvieme diminuée *ſol la bémol*. Le nom de cette ſeptieme combinaiſon de la diſſonance ſenſible mineure, eſt neuvieme diminuée avec tierce majeure : par cette dénomination, l'accord eſt diſtingué de la neuvieme diminuée, que la diſſonance de

dominante fait avec la tierce majeure. Le ſigne ſur la baſſe *ſol*, eſt...



3°. *Ré fa la ut*, harmonie diſſonante de ſeconde, & quatre nouvelles combinaiſons. Avec l'uniſſon grave de ſa premiere note, ſeconde du ton, elle fait l'accord compoſé de l'octave *ré ré*, de tierce mineure *ré fa*, de quinte *ré la*, de ſeptieme *ré ut*. Pour diſtinguer cet accord de la ſeptieme de dominante, il faut le nommer ſeptieme avec tierce mineure; le ſigne ſur *ré*, eſt...



Avec *fa*, quarte du ton, elle fait l'accord compoſé de la ſixte majeure *fa ré*, de l'uniſſon, de la tierce majeure *fa la*, & de la quinte *fa ut*. Le nom eſt quinte

& ſixte majeure; le ſigne ſur *fa*, eſt..

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\5\\3\end{matrix}\right\} \text{abrégé} \ldots\ldots \left\{\begin{matrix}6\\5\end{matrix}\right. : \text{portions} \ldots\ldots \left\{\begin{matrix}6 & 6\\5 & 5\\3 & 8\end{matrix}\right.$$

Avec *la*, ſixte du ton, cette harmonie fait l'accord compoſé de l'uniſſon, de la quarte, de la tierce mineure & de la ſixte mineure. On eſt obligé de nommer cette combinaiſon, accord de tierce quarte & ſixte, qu'on abrege, en diſant ſimplement ſixte diſſonante ou petite ſixte : ſon ſigne ſur *la*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\3\end{matrix}\right\} \text{abrégé} \ldots\ldots \left\{\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}\right. \text{ou } 6\overset{+}{.}$$

Enfin avec *ut*, tonique, elle fait l'accord compoſé de la ſeconde *ut ré*, de la quarte *ut fa*, de la ſixte majeure *ut la*, & de l'uniſſon *ut ut*. Le nom, accord de ſeconde, diſtingue cette combinaiſon des précédentes; ſon ſigne ſur *ut*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\2\end{matrix}\right\} \text{abrégé} \ldots 2 : \text{portions} \ldots \left\{\begin{matrix}2\\6\\4\end{matrix}\right. ; \frac{2}{6}, \frac{2}{4}, \frac{2}{8}.$$

4°. L'harmonie *ré fa la-bémol ut*, diſſonance de ſeconde en mineure, donne à peu près les mêmes combinaiſons avec ſes quatre uniſſons graves, que les quatre précédentes : voyons la petite différence. Avec l'uniſſon grave de ſa premiere note, elle fait l'accord compoſé de l'octave *ré ré*, de la tierce mineure *ré fa*, de la fauſſe-quinte *ré la-bémol*, & de la ſeptieme *ré ut*. Le nom de cette combinaiſon eſt ſeptieme de ſeconde, comme en majeur ; pour la diſtinguer, on dit ſeptieme & fauſſe-quinte : le ſigne ſur *ré*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\7\\5\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégé....}\left\{\begin{matrix}7\\5\end{matrix}\right.\text{ : portions....}\left\{\begin{matrix}7\\5\\3\end{matrix}\right.,\ \begin{matrix}7\\5\\8\end{matrix}.$$

Avec *fa*, quarte du ton, elle fait l'accord compoſé de ſixte majeure *fa ré*, d'uniſſon, *fa fa*, de tierce mineure *fa la-bémol*, & de quinte *fa ut*. Le nom eſt quinte & ſixte, comme en majeur ; pour la diſtinguer, on ajoute, avec tierce

mineure : le ſigne ſur *fa*, eſt.....

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\5\\\flat\end{matrix}\right\}\text{abrégé}\ldots\ldots\ldots\left\{\begin{matrix}6\\5\cdot\\\flat\end{matrix}\right.$$

Avec *la-bémol*, ſixte mineure du ton, elle fait l'accord compoſé de la quarte ſuperflue *la-bémol ré*, de la ſixte majeure *la-bémol fa*, de l'octave, & de la tierce majeure *la-bémol ut.* Les noms uſités de cet accord ſont ſixte diſſonante, petite ſixte : ils ſont juſtes dans la pareille combinaiſon en majeur ; mais ſi on veut obſerver les regles de la définition, il faut dire ici, accord de ſixte majeure, combiné avec le triton & la tierce majeure : le ſigne ſur *la-bémol*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4+\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégé}\ldots\ldots\left\{\begin{matrix}6\\4+\text{ou }6\\3\end{matrix}\right.\cdot$$

le premier de ces abrégés n'eſt jamais équivoque ; il indique sûrement la petite ſixte en mineur ; mais le ſecond ne doit

être adopté que dans le cas où l'on eſt bien établi en mineur.

Avec la tonique, notre diſſonance fait l'accord compoſé de ſeconde, de quarte & de ſixte mineure : ainſi, la ſixte de cette combinaiſon ſuit le mode, elle eſt mineure en mineur, & majeure en majeur. Le nom eſt accord de ſeconde, en mineur comme en majeur ; j'aimerois pourtant dire ici accord de ſeconde avec ſixte mineure, afin de diſtinguer plus promptement le mode. Le ſigne ſur *ut*, doit être...

$$\left.\begin{matrix}8\\ \flat 6\\ 4\\ 2\end{matrix}\right\} \text{abrégé....} \left\{\begin{matrix}2\\ \flat 6\end{matrix}\right. \text{ : portions...} \left\{\begin{matrix}2\\ \flat 6\\ 4\end{matrix}\right. , \begin{matrix}2\\ \flat 6.\\ 8\end{matrix}$$

L'harmonie *ſi ré fa la*, diſſonance de ſenſible en majeur d'*ut*, eſt, par ſon étendue, diſſonance de ſeconde au relatif *la ;* donc, elle fait avec ſes quatre baſſes les mêmes accords compoſés, que les quatre ſpécifiés tout-à-l'heure pour la diſſonance de ſeconde en mineur : donc,

la ſeptieme de ſenſible en majeur eſt nommée accord de ſeptieme & fauſſe-quinte ; nous l'avons nommée ſeptieme diminuée en mineur.

5°. L'harmonie *ut mi ſol ſi*, diſſonance de tonique en majeur, fait, avec l'uniſſon de ſa premiere note, l'accord compoſé de la ſeptieme ſuperflue, de la quinte & de la tierce majeure : l'accord parfait majeur eſt combiné ici avec la ſeptieme ſuperflue. Le nom doit être ſeptieme ſuperflue & tierce majeure : marquons-le ſur *ut*, par . . .

$$\left.\begin{matrix}8\\7+\\5\\3\end{matrix}\right\} \text{abrégé...} \left\{\begin{matrix}7+\\3\end{matrix}\right. \text{: port. . . .} \left\{\begin{matrix}7+\\3\\5\end{matrix}\right. , \begin{matrix}7+\\3\\8\end{matrix} .$$

Avec la tierce *mi*, uniſſon grave de ſa deuxieme note, elle fait l'accord compoſé de la ſixte mineure, de la quinte, de l'octave & de la tierce mineure : ici l'accord parfait mineur eſt combiné avec la ſixte mineure. Pour diſtinguer cet ac-

cord de la deuxieme combinaiſon de la diſſonance de ſeconde, où la ſixte eſt majeure, il faut le nommer quinte & ſixte mineure : le ſigne ſur *mi*, eſt...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\5\\3\end{matrix}\right\} \text{abrégé} \ldots\ldots \left\{\begin{matrix}6\\5\end{matrix}\right. : \text{portion} \ldots\ldots \left\{\begin{matrix}6 & 6\\5 & ,\ 5\\3 & 8\end{matrix}\right.$$

Avec la quinte *ſol*, ſa troiſieme note, elle fait l'accord compoſé de la quarte, de la tierce majeure, de la ſixte majeure, & de l'octave : la tierce diſtingue cette ſixte diſſonante de celle que produit la troiſieme combinaiſon de la diſſonance de dominante. Le ſigne ſur *ſol*, doit être...

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\3\end{matrix}\right\} \text{abrégé} \ldots\ldots \left\{\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}\right.$$

Ici je n'emploie point le crochet; il doit figurer ſeulement pour la tierce mineure & quarte.

Avec *ſi* ſenſible, ſa derniere note, elle fait l'accord compoſé de la neuvieme diminuée,

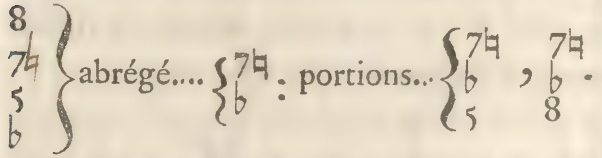
minuée, de la quarte, de la ſixte mineure, & de l'octave : le nom de neuvieme diminuée & quarte, ou de neuvieme diminuée & ſixte, diſtingue cet accord des neuviemes diminuées, ſpécifiées dans les combinaiſons des diſſonances de ſenſible & de quinte ; il ſuffit même de le nommer neuvieme diminuée. Le ſigne ſur *ſi*, eſt : ..

8 6 4 9 abrégé.. 9 : portions.. 9 , 9/6 , 9/4 , 9/8 .

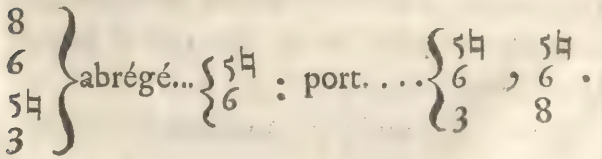
6°. *Ut mi-bémol ſol ſi*, harmonie diſſonante de tonique en mineur ; le *ſi* n'eſt employé ici que comme petite note, comme ſon d'agrément, pour conduire plus agréablement à la tonique finale ; cette harmonie eſt très-rare en Muſique ; je doute qu'on la trouve accompagnant la ſenſible : diſons pourtant les accords qui réſultent de ſes quatre combinaiſons.

Avec la tonique, uniſſon grave de

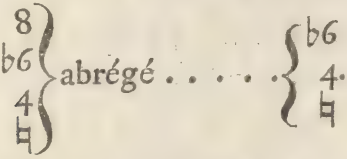
ſa premiere note, elle fait l'accord compoſé de la ſeptieme ſuperflue, de la quinte, de la tierce mineure & de l'octave : ici, la ſeptieme ſuperflue eſt combinée avec l'accord parfait mineur. Le nom doit être ſeptieme ſuperflue & tierce mineure : le ſigne ſur *ut*, eſt...



Avec *mi-bémol*, elle fait l'accord compoſé de la quinte ſuperflue, de la tierce majeure, de la ſixte majeure & de l'octave : la quinte ſuperflue domine dans cette combinaiſon : pour la diſtinguer des quintes ſuperflues, produites par les diſſonances de dominante & de ſenſible, il faut la nommer quinte ſuperflue & ſixte : le ſigne ſur *mi-bémol*, eſt...



Avec le *ſol*, elle fait l'accord compoſé de quarte, de tierce majeure, de ſixte mineure & de l'octave. La tierce diſtingue encore cette ſixte diſſonante: dans la troiſieme combinaiſon de la diſſonance de ſeconde, la ſixte eſt mineure, comme ici; là, la tierce eſt mineure; ici, elle eſt majeure: la quarte eſt la même dans les deux. Le ſigne ſur *ſol*, doit être...



excluſion du crochet, comme tout-à-l'heure.

Enfin, avec le *ſi* ſenſible, elle feroit l'accord compoſé de la neuvieme diminuée, de la ſixte mineure, de la quarte diminuée *ſi mi-bémol*, & de l'octave. Je deſire qu'un génie privilégié faſſe un bel effet avec cette combinaiſon; on dira

accord de quarte diminuée : le ſigne ſur *ſi*, ſera . . .

$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\9\end{matrix}\right\}$ abrégé.. $\frac{4}{}$: portions.. $\left\{\begin{matrix}4\\6\\9\end{matrix}\right.$; $\frac{4}{6}$, $\frac{4}{9}$, $\frac{4}{8}$.

7°. *Mi-bémol ſol ſi ré*, harmonie diſſonante de tierce mineure. Elle eſt auſſi rare en Muſique que la précédente, & je ne crois pas qu'elle accompagne ſouvent la ſenſible ; mais ſi elle le fait un jour heureuſement, j'adopterois la quarte diminuée avec plaiſir : en attendant, je ne me ſoucie de cette harmonie, que pour varier les combinaiſons de l'accord de quinte ſuperflue. Je vais pourtant détailler d'avance les accords qu'elle fait avec ſes quatre baſſes.

Avec le *mi-bémol*, uniſſon grave de ſa premiere note, elle fait l'accord compoſé de la quinte ſuperflue, de la tierce majeure, de la ſeptieme ſuperflue & de l'octave. Le nom de quinte ſuperflue, avec ſeptieme ſuperflue, renferme les

qualités eſſentielles & différentielles : le ſigne ſur *mi-bémol*, eſt...

$$\begin{matrix}8\\7+\\5\natural\\3\end{matrix}\Big\} \text{abrégé...} \begin{matrix}5\natural\\7+\end{matrix} \text{ : portions...} \begin{matrix}5\natural\\7+\\3\end{matrix}, \begin{matrix}5\natural\\7+\\8\end{matrix}.$$

Avec *ſol*, elle fait l'accord compoſé de la ſixte mineure, de la quinte, de la tierce majeure & de l'octave : ici, la ſixte mineure eſt combinée avec l'accord parfait majeur. Cette quinte & ſixte eſt diſtinguée de la deuxieme combinaiſon de la diſſonance de ſeconde ; là, la ſixte eſt majeure, ici elle eſt mineure ; ici, la tierce eſt eſſentielle, là, elle eſt accompagnement accidentel. Le ſigne ſur *ſol*, eſt...

$$\begin{matrix}8\\b6\\5\\\natural\end{matrix}\Big\} \text{abrégé . . . .} \begin{matrix}b6\\5.\\\natural\end{matrix}$$

Avec *ſi* ſenſible, elle fait l'accord compoſé de la quarte diminuée *ſi mi-bémol*, de la tierce mineure, de la

ſixte mineure & de l'octave. Si cette ſixte diſſonante eſt jamais uſitée, il faudra céder le pas à la quarte, & nommer quarte diminuée avec ſixte mineure. Le ſigne ſur *ſi*, ſera...

$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\3\end{matrix}\right\}$ abrégé... $\left\{\begin{matrix}4\\6\end{matrix}\right.$: les portions.. $\left\{\begin{matrix}4 & 4\\6 & 6\\3 & 8\end{matrix}\right.$.

Avec *ré*, ſa derniere note, elle fait l'accord compoſé de la ſixte majeure, de la quarte, de la neuvieme diminuée, & de l'octave. La neuvieme diminuée prend ici la place de la tierce mineure: la ſixte domine. Le nom doit être ſixte majeure avec neuvieme diminuée. Le ſigne ſur *ré*, eſt...

$\left.\begin{matrix}8\\♮6\\4\\9\end{matrix}\right\}$ abrégé.... $\left\{\begin{matrix}♮6\\9\end{matrix}\right.$: portions.. $\left\{\begin{matrix}♮6 & ♮6\\9 & 9\\4 & 8\end{matrix}\right.$

8°. *Ré fa-dieſe la-bémol ut*, harmonie ſuperflue : le *fa-dieſe* de cette harmonie n'eſt qu'agrément par rapport au

ton d'*ut*, & ne doit point être à la baſſe (chap. 32.); ſi pourtant, pour l'amour de la nouveauté, on vouloit employer cette harmonie avec le ſon chromatique, il en réſulteroit l'accord compoſé de la tierce diminuée *fa-dieſe la-bémol*, de la fauſſe-quinte *fa-dieſe ut*, de la ſixte mineure *fa-dieſe ré*, & de l'octave. Il faudroit le nommer fauſſe-quinte & tierce diminuée; ou, pour donner la préſéance à la tierce diminuée, je dirois, tierce diminuée avec fauſſe-quinte. Le ſigne ſur *fa-dieſe*, ſera.....

$\left.\begin{matrix}8\\6\\5\\3\end{matrix}\right\}$ abrégé ... $\left\{\begin{matrix}3\\5\end{matrix}\right.$: portions..... $\left\{\begin{matrix}3\\5\\6\end{matrix}\right.$, $\begin{matrix}3\\5\\8\end{matrix}$.

Si cet accord ne fait pas un effet bien beau, l'Auteur me permettra de lui répéter, qu'il ne vaut pas la peine d'être neuf pour ſi peu de choſe. Si, au contraire, l'effet paſſe mes eſpérances, la tierce diminuée prendra place parmi les accords diminués.

L'harmonie ſuperflue eſt plus heureuſe, accompagnant la ſixte mineure, avec laquelle elle fait l'accord compoſé de la ſixte ſuperflue *la-bémol fa-dieſe*, de la tierce majeure, de la quarte ſuperflue & de l'octave. Le nom de ſixte ſuperflue diſtingue cette ſixte diſſonante de toutes les troiſiemes combinaiſons de diſſonances. Le chiffre ſur *la-bémol*, eſt....

$$\left.\begin{matrix}8\\6\sharp\\4+\\3\end{matrix}\right\}\text{abr.... } 6\sharp\text{ : port...}\left\{\begin{matrix}6\sharp\\4+\\3\end{matrix}\right., \begin{matrix}6\sharp\\4+\end{matrix}, \begin{matrix}6\sharp\\3\end{matrix}, \begin{matrix}6\sharp\\8\end{matrix}.$$

Double excluſion ici pour le crochet, qui repréſente, par abrégé, tierce mineure & quarte.

Avec *ré*, uniſſon grave de ſa premiere note, & ſeconde du ton, elle fait l'accord compoſé de la ſeptieme, de la tierce majeure, de la fauſſe-quinte & de l'octave. Tout, excepté l'uniſſon, doit ici entrer dans le nom, ſi on veut diſtinguer cet accord de ſeptieme, des premieres com-

binaiſons de diſſonances. Le ſigne ſur *ré*, doit être.....

$$\left.\begin{matrix}8\\7\\5\\\times\end{matrix}\right\}\text{abrégé}\ldots\ldots\left\{\begin{matrix}7\\5\\\times\end{matrix}\right.$$

Avec la tonique *ut*, elle fait l'accord compoſé du triton *ut fa-dieſe*, de la ſeconde, de la ſixte mineure *ut la-bémol*, & de l'octave. La ſixte mineure diſtingue cet accord de la quatrieme combinaiſon de la diſſonance de dominante ; il faut donc dire triton avec ſixte mineure. Le ſigne ſur *ut*, eſt.....

$$\left.\begin{matrix}8\\\flat6\\4\times\\2\end{matrix}\right\}\text{abrégé}\ldots\left\{\begin{matrix}4\times\\\flat6\end{matrix}\right.\text{ : port..}\left\{\begin{matrix}4\times\\\flat6\\2\end{matrix}\right.\text{ , }\left.\begin{matrix}4\times\\\flat6\\8\end{matrix}\right.\text{ .}$$

9°. *Fa-dieſe la-bémol ut mi-bémol*, harmonie diſſonante de la ſenſible de quinte. Le *fa-dieſe* entre dans la compoſition de cette harmonie de la même maniere que dans la précédente ; je ne penſe pas que l'effet devienne plus brillant, ſi on le met-

toit à la baſſe : quoiqu'il en ſoit, cette diſſonance feroit, avec le *fa dieſe*, l'accord compoſé de la ſeptieme diminuée *fa-dieſe mi-bémol*, de la tierce diminuée *fa-dieſe la-bémol*, de l'uniſſon & de la fauſſe-quinte. Il faudroit donner à cette combinaiſon le nom de tierce diminuée & ſeptieme diminuée, ou tierce diminuée avec fauſſe-quinte. Le ſigne pour toutes les baſſes, ſeroit.....

$$\left.\begin{matrix}8\\7\\5\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégé..}\left\{\begin{matrix}3\\5\end{matrix}\right.\text{ou}\left.\begin{matrix}3\\7\end{matrix}\right.\text{ : port..}\left\{\begin{matrix}3 & 3 & 3\\5 & 5 & 7\\7 & 8 & 8\end{matrix}\right.$$

Avec *la-bémol*, la belle & la vraie baſſe, elle fait l'accord compoſé de la ſixte ſuperflue, de la quinte, de l'uniſſon & de la tierce majeure. Ici la ſixte ſuperflue eſt combinée avec l'accord parfait majeur : c'eſt la ſixte ſuperflue qui diſtingue cet accord de toutes les quintes & ſixtes, ou de toutes les deuxiemes combinaiſons de diſſonances ; la quinte le diſtingue de l'accord de ſixte ſuperflue, produit par l'har-

monie précédente : donc le nom doit être ſixte ſuperflue & quinte. Le ſigne ſur *la-bémol*, eſt.....

$$\left.\begin{matrix}8\\6\sharp\\5\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégé....}\left\{\begin{matrix}6\sharp\\5\end{matrix}\right.\text{ : portions....}\left\{\begin{matrix}6\sharp & 6\sharp\\5 & 5\\3 & 8\end{matrix}\right.\text{ .}$$

Avec la tonique *ut*, elle fait l'accord compoſé du triton, de la tierce mineure, de l'octave & de la ſixte mineure ; tout doit entrer dans le nom. Le ſigne ſur *ut*, doit être.....

$$\left.\begin{matrix}8\\\flat6\\4\sharp\\\flat\end{matrix}\right\}\text{abrégé .....}\left\{\begin{matrix}4\sharp\\\flat6\\\flat\end{matrix}\right.\text{ .}$$

Avec *mi-bémol*, tierce mineure, elle fait l'accord compoſé de la ſeconde ſuperflue, de la quarte, de l'octave & de la ſixte majeure. La quarte diſtingue cet accord de la ſeconde ſuperflue, qui réſulte de la quatrieme combinaiſon des appels en mineur. Il faut donc nommer ici ſe-

conde ſuperflue avec quarte. Le ſigne ſur *mi-bémol*, doit être.....

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\2\sharp\end{matrix}\right\}\text{abrégé}\left\{\begin{matrix}2\sharp\\4\end{matrix}\right.\text{ : port}\left\{\begin{matrix}2\sharp & 2\sharp\\4 & 4\\6 & 8\end{matrix}\right.$$

§. 3.

Des accords compoſés diſſonans, que produiſent les harmonies de deux & & de trois notes.

En comparant les harmonies de deux notes avec leur propres baſſes, il n'en réſulte que des accords ſimples, accompagnés avec l'octave ou avec l'uniſſon de la baſſe. Le commencement de cette Leçon détaille aſſez leurs noms & leurs ſignes.

Comparant ces harmonies avec des baſſes étrangeres, elles forment des accords compoſés que nous avons déjà ſpécifiés, mais avec moins d'accompagnement. Par exemple, l'harmonie *ut fa-dieſe*, qui renferme la tonique & le ſon chro-

matique entre quarte & quinte, fait, avec la ſixte mineure *la-bémol*, l'accord de ſixte ſuperflue, accompagnée ſeulement de la tierce majeure.

L'harmonie *ſi la-bémol*, extrêmes des appels, fait, avec la quinte, l'accord de neuvieme diminuée, accompagnée ſeulement par la tierce majeure.

L'harmonie *ſol ſi*, compoſée de la quinte & du fort appel, fait, avec la tonique *ut*, l'accord de ſeptieme ſuperflue, accompagnée ſeulement de la quinte.

Avec *mi-bémol*, tierce mineure, la même harmonie *ſol ſi* fait l'accord de quinte ſuperflue, accompagnée ſeulement de la tierce majeure.

Avec la quarte *fa*, elle fait triton, accompagné ſeulement par la ſeconde.

Les ſignes de ces combinaiſons ſont tout ſimplement les chiffres des accords employés : ils ſont quelquefois équivoques; tel eſt le ſigne de l'accord de neuvieme diminuée, accompagnée ſeulement par la tierce majeure. Les mêmes chiffres ſont

auſſi le ſigne abrégé de la derniere combinaiſon de la diſſonance de ſenſible en mineur. Mais avec un peu d'attention & de goût, on diſtingue aiſément s'il faut prendre ſeulement les deux accords marqués, ou s'il faut employer toutes les notes de la diſſonance.

Les harmonies de deux notes, ainſi comparées avec des baſſes étrangeres, ſe réduiſent à des harmonies de trois notes, comparées avec leurs propres baſſes. De celles qui forment des accords diſſonans compoſés, la principale eſt l'harmonie des trois forts appels...

ſi ré fa :

elle fait, avec la ſenſible *ſi*, accord de fauſſe-quinte, accompagnée ſeulement par la tierce mineure & par l'octave.

Avec la quarte *fa*, elle fait accord de triton, accompagné par la ſixte majeure & par l'octave.

Avec ſon milieu *ré*, ſeconde du ton, elle fait accord de ſixte majeure, accompagnée par la tierce mineure & par l'octave.

Il faut distinguer cet accord de sixte & tierce, de celui que produit l'harmonie consonnante avec son milieu à la basse : là, la sixte & la tierce sont toutes deux majeures, ou toutes deux mineures ; ici la tierce est mineure, tandis que la sixte du même accord est majeure. Là, l'accord est consonnant ; ici il est dissonant, & sa sixte, toujours sensible du ton ; c'est pourquoi on le nomme aussi accord de sixte sensible.

Mi-bémol sol si, harmonie dissonante, composée des deux derniers sons de la nature en mineur, & du fort appel. Si on compare cette harmonie avec *sol*, quinte du ton, on a encore un accord de sixte dissonante, mais inverse du précédent ; car la tierce de celui-ci est majeure, tandis que la sixte du même accord est mineure.

L'harmonie des trois forts appels, comme principale partie de la dissonance de dominante, s'accorde aussi avec la tonique, avec les deux tierces & avec la quinte. Il en résulte, sur la tonique *ut*, l'accord de

ſeptieme ſuperflue, accompagnée ſeulement de la ſeconde & de la quarte.

Avec la tierce mineure *mi-bémol*, elle fait accord de quinte ſuperflue, accompagnée par la ſeptieme ſuperflue & par la ſeconde.

Avec la tierce majeure *mi*, elle fait accord de neuvieme diminuée, accompagnée par ſeptieme & quinte.

Avec la quinte *ſol*, elle fait accord de ſeptieme, accompagnée de la tierce majeure & de la quinte.

Les chiffres de ces ſept accords ſont parmi les portions des combinaiſons de la diſſonance de dominante.

L'harmonie des appels *ſi fa la*, fait, avec la ſenſible *ſi*, l'accord compoſé de ſeptieme, de fauſſe-quinte & d'octave.

L'harmonie des mêmes appels en mineur, fait, avec la ſenſible, accord de ſeptieme diminuée, accompagnée par la fauſſe-quinte & par l'octave.

L'harmonie des appels *ſi ré la*, fait, avec *ré*, l'accord compoſé de la quinte,

quinte, de la ſixte majeure & de l'octave.

En mineur, les mêmes appels ſont, avec *la-bémol*, l'accord de ſeconde ſuperflue, accompagnée par la quarte ſuperflue & par l'octave.

L'harmonie *ut ré fa*, combinaiſon d'un ſon de la nature avec deux appels, fait, avec la tonique, l'accord de ſeconde, accompagnée par la quarte & par l'octave.

L'harmonie *mi fa la* fait, avec la tierce *mi*, l'accord de neuvieme diminuée, accompagnée de la quarte & de l'octave.

L'harmonie *ſol ré fa* fait, avec la quinte *ſol*, l'accord de ſeptieme, accompagnée de la quinte & de l'octave.

L'harmonie *ſol ſi fa* fait, avec la quinte *ſol*, l'accord de ſeptieme, accompagnée de la tierce majeure & de l'octave.

Les ſignes de toutes ces combinaiſons ſont, comme ci-deſſus, les chiffres des accords employés.

L'harmonie *ut fa ſol*, combinaiſon de deux ſons de la nature & d'un appel, fait,

avec la tonique *ut*, l'accord compoſé de la quarte, de la quinte & de l'octave, qu'on nomme auſſi accord de ſuſpenſion, parce que la quarte ſuſpend la tierce de l'accord parfait, qui ſuccede à cet accord. Le nom eſt quarte & quinte; plus ſouvent on dit ſeulement accord de quarte. Le ſigne eſt toujours.

$\left.\begin{matrix}8\\5\\4\end{matrix}\right\}$ abrégeant.. 4 : portions... $\left\{\begin{matrix}4\\5\end{matrix}\right.$, $\begin{matrix}4\\8\end{matrix}$.

L'harmonie *mi ſol ré* fait, avec la tonique *ut*, l'accord compoſé de la neuvieme, de la tierce & de la quinte : autre accord qui ſuſpend l'octave de l'accord parfait. Le ſigne ſur *ut*, eſt.....

$\left.\begin{matrix}9\\5\\3\end{matrix}\right\}$ abrégeant..9 : portions... $\left\{\begin{matrix}9\\3\end{matrix}\right.$, $\begin{matrix}9\\5\end{matrix}$.

Pour ſuivre l'uſage, je me ſervirai du chiffre 8, pour indiquer l'accord parfait qui ſuccede à l'accord de neuvieme.

Je crois que le Lecteur me diſpenſe de lui détailler davantage les accords diſſo-

nans que peuvent former les harmonies de deux & de trois notes : je ſuis sûr qu'il auroit lui-même nommé & chiffré tous ceux que je viens de ſpécifier. Mais un tableau de tous les accords compoſés ne me paroît pas inutile : le n°. 16 fera cet office plus clairement que le diſcours. Je n'y ſauve point les diſſonans ; les réflexions du Chapitre (26), ſur la ſucceſſion des harmonies, ſervent auſſi pour l'enchaînement des accords. On peut ajouter...

XXXV. De l'enchaînement des accords.

1°. Les accords ſuperflus montent d'un demi-ton ; *exemple* : de *ré*, la ſeptieme ſuperflue *ut-dieſe* monte à l'octave *ré*.

2°. Les accords diminués baiſſent d'un demi-ton ; *exemple* : de *ſi*, la ſeptieme diminuée *la-bémol* baiſſe, pour repoſer l'oreille ſur la quinte.

3°. Les accords de fauſſe-quinte & de ſeptieme baiſſent d'un demi-ton ou d'un ton ; *exemple* : de la baſſe *ut*, l'accord de ſeptieme *ſi-bémol* deſcend ſur *la* ou ſur *la-bémol*, pour être en majeur ou en mineur de *fa*.

4°. L'accord de ſeconde baiſſe d'un ton, monte d'un ton, ou ſeulement d'un demi-ton; *exemple* : de la baſſe *ut*, l'accord de ſeconde *ré* deſcend ſur *ut*, monte ſur l'harmonique *mi*, ou ſur *mi-bémol.*

5°. La quarte marche à l'inverſe de la ſeconde ; par conſéquent elle monte ſeulement d'un ton, & peut deſcendre d'un ton ou d'un demi-ton ; *exemple :* d'*ut*, la quarte *fa* conduit au *ſol*, au *mi*, ou au *mi-bémol.*

6°. Les accords de tierce majeure, de tierce mineure, de ſixte majeure, de ſixte mineure & de quinte, regardés comme diſſonans, peuvent monter ou deſcendre d'un ton & d'un demi-ton.

Dans l'enchaînement des accords, on n'eſt pas obligé de ſauver chaque diſſonant; ces réflexions n'ont lieu que dans le cas qu'on veuille les ſauver : dans la ſucceſſion des diſſonances, le génie ne ſuit nul ordre conſtant. On trouve, *par exemple*, après l'accord de ſeptieme ſuperflue, immédiatement & ſur la même baſſe, tantôt le triton, tantôt la ſeconde, tantôt la ſep-

tieme, tantôt la quarte, tantôt la ſixte mineure, &c. ; ſouvent même les accords diſſonans ſont de grands effets, ſans être ſauvés. *Par exemple*, la ſeconde ſuperflue *la-bémol ſi* fait un effet terrible, ſi elle eſt employée de la maniere ſuivante ...

Prenez les deux *ſol* qui ſont dans l'étendue naturelle de la baſſe ; montez d'un demi-ton après le grave ; montez d'une tierce majeure après l'aigu ; revenez aux *ſol*, vous aurez, au grave, *ſol la-bémol ſol*, & à l'aigu, *ſol ſi ſol.* Jouez ce paſſage deux fois ſur le clavecin ou ſur la harpe, du mouvement de l'*adagio* ; écoutez-le avec un peu d'imagination, vous ſerez peut-être étonné du pouvoir de deux accords très-ſimples, qui ne paroiſſent pas être faits pour ſe ſuccéder. L'octave de la quinte précede & ſuit la ſeconde ſuperflue ſur la ſixte mineure.

Le n°. 17 contient quelques exemples ſur l'enchaînement des accords, que je ne donne pas pour des morceaux de génie ; ils ſont plus utiles pour l'étude, qu'agréables à l'oreille.

Dans le premier, la baſſe reſte toujours tonique.

Dans le ſecond, la baſſe eſt priſe ſucceſſivement pour quinte, ſenſible, ſeconde, quarte, &c.; preſque chaque accord change le ton.

Dans le troiſieme, j'enchaîne ſur chaque note du ton les accords les plus uſités.

Dans le quatrieme, je fais un peu ma cour aux accords de tierce & de quarte diminuées, que j'ai ſi mal traités dans cette Leçon.

Je ne parle pas de la tierce ſuperflue, ni de la ſixte diminuée; ces deux accords ſont impoſſibles, quoi qu'en diſent quelques Livres.

Mi-bémol ſol-dieſe, par exemple, & *ſol-dieſe mi-bémol*,

ne peuvent faire harmonie dans aucun ton; l'un exclut l'autre de la même gamme. Le *ſol-dieſe* avec la baſſe *mi-bémol*, ne peut faire qu'une note d'agrément, pour paſſer plus doucement de la tierce *ſol* à la quarte ſuperflue *la*. Le *mi-bémol* avec la baſſe *ſol dieſe*, ne peut être employé que comme petite note, pour paſſer chroma-

tiquement de la ſixte *mi* à la fauſſe-quinte *ré*.

L'Eleve ne ſauroit mieux ſe familiariſer avec les accords, qu'en tranſpoſant les deux premiers exemples du n°. 17 ſur toutes les baſſes, & le troiſieme dans toutes les octaves. Mais comme le détail de leurs noms & de leurs ſignes, eſt un peu long & difficile, je l'exhorte à étudier d'abord la récapitulation, les obſervations & les préceptes ſuivans.

XXXVI. Récapitulation & obſervations ſur les accords.

1°. Les dix accords diſſonans ſimples ſont les cinq ſuperflus, les trois faux ou diminués, l'accord de ſeconde ou de neuvieme, & celui de ſeptieme.

2°. Les ſept accords conſonnans ſimples ſont l'octave, la quarte, la quinte, les ſixtes majeure & mineure; enfin les accords de tierces majeure & mineure.

3°. La ſenſible du ton, ou le ſon chromatique entre quarte & quinte, forme tous les accords ſuperflus. La ſenſible fait ſeptieme ſuperflue, quinte ſuperflue, quarte ſuperflue ou triton, & ſeconde ſuperflue

avec les baſſes, tonique, tierce mineure, quarte & ſixte mineure. Le ſon chromatique, prenant ſon nom de la quarte, fait ſixte ſuperflue avec la ſixte mineure.

4°. La quarte du ton fait ſeptieme, fauſſe-quinte & neuvieme diminuée avec les baſſes quinte, ſenſible & tierce majeure.

5°. La ſixte mineure du ton fait les accords de ſeptieme & de neuvieme diminuées avec les baſſes ſenſible & quinte.

6°. La ſeconde note du ton fait accord de ſeconde ou de neuvieme avec la tonique.

7°. *Le triton & la ſixte ſuperflue* ſont les ſeuls accords dont les chiffres indiquent auſſi à la baſſe le rang dans la gamme.

8°. Les accords compoſés conſonnans ſont.....

$$\left\{\begin{matrix} 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 \\ 5 & 5 & 6 & \flat 6 & 6 & \flat 6 \\ 3 & \flat & 3 & \flat & 4 & 4 \end{matrix}\right\}$$

Les portions de ces trois combinaiſons ſont .....

$$\left\{\begin{matrix} 8, & 8\,8, & 5\,5 & 8\ \ 8, & 6\,\flat 6\ \ 6\,\flat 6, & 8 \\ 5, & 3\,\flat, & 3\,\flat & 6\ \flat 6, & 3\ \flat & 4\ \ 4, & 4 \end{matrix}\right\}$$

Ces chiffres, comme les ſuivans, ſont ſuppoſés écrits ſur la baſſe *ut.*

9°. Les accords compoſés diſſonans qui réſultent de la ſeule combinaiſon des accords conſonnans ſimples, ſont...

$$\left\{\begin{matrix}8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8\\ 6 & \flat 6 & 6 & \flat 6 & 6 & 6 & \flat 6 & \flat 6 & 5\\ 4 & 4 & 4 & 4 & 5 & 5 & 5 & 5 & 4\\ \flat & \flat & 3 & \natural & 3 & \flat & \natural & \flat & \end{matrix}\right.$$

Les portions de ces combinaiſons ſont...

$$\left\{\begin{matrix}5 & 6 & \flat 6 & 6 & \flat 6\\ 4 & \flat & \natural & 5 & 5\end{matrix}\right.$$

L'Eleve, jouant ſur le clavecin ces accords, verra aiſément les harmonies conſonnantes qu'il fait par rapport aux tons d'*ut*, de *la*, de *la-bémol* & de *fa*; il diſtinguera auſſi, avec un peu d'attention, les harmonies diſſonantes qu'il fait par rapport aux tons de *ſi-bémol*, de *mi-bémol*, de *ſol* & de *fa*. Les ſixtes, combinées avec la quarte, la tierce mineure & avec l'octave, forment les harmonies diſſonantes de dominante & de ſeconde, dans les tons de *ſi-bemol* & de *mi-bémol*. Les ſixtes,

combinées avec la quarte, la tierce majeure & avec l'octave, ſont, en *fa*, harmonie diſſonante de tonique en majeur & en mineur. La ſixte majeure, combinée avec la quinte & avec la tierce majeure ou mineure, fait diſſonance de ſeconde en *ſol*. La ſixte mineure, combinée avec la quinte & avec la tierce majeure ou mineure, fait diſſonance de tierce en *fa* mineur.

La ſixte majeure domine encore dans les combinaiſons ſuivantes....

$$\left\{\begin{matrix}6\\4\\3\\8\end{matrix}\right.\ ,\ \left.\begin{matrix}6\\5\\6\\8\end{matrix}\right.\ ,\ \left.\begin{matrix}6\\4\\2\\8\end{matrix}\right\}$$

Elle y reçoit, pour accompagnement, les accords diſſonans, triton, fauſſe-quinte & neuvieme diminuée. Les diſſonances de ſeconde, de ſenſible & de tierce, toutes trois en mineur, produiſent ces trois accords de ſixtes diſſonantes : la premiere, avec la ſixte mineure de la gamme ; la ſeconde & la troiſieme, avec la ſeconde note du ton.

10°. Les accords diſſonans ſimples, combinés entre eux ou avec les conſonnans, ne peuvent former que des compoſés diſſonans.

La ſeptieme ſonne bien avec les conſonnances de l'accord parfait majeur & mineur ; elle peut auſſi avantageuſement être combinée avec les accords de tierce mineure & de fauſſe-quinte, même avec la tierce majeure & la fauſſe-quinte. De ces combinaiſons de la ſeptieme, il réſulte, en y comprenant l'octave, ou la diſſonance de dominante ſur la quinte, ou la diſſonance de ſeconde ſur la ſeconde, ou la diſſonance de ſenſible ſur la ſenſible, ou l'harmonie ſuperflue ſur la ſeconde. Voici ces quatre ſeptiemes chiffrées ſur *ut*, pour être en *fa*, en *ſi-bémol* & en *ré-bémol*....

$$\left\{\begin{matrix}7\\5\\3\\8\end{matrix}\right., \left\{\begin{matrix}7\\5\\\flat\\8\end{matrix}\right., \left\{\begin{matrix}7\\\flat 5\\\flat\\8\end{matrix}\right., \left\{\begin{matrix}7\\\flat 5\\\natural\\8\end{matrix}\right..$$

L'accord de ſeconde, accompagnée avec

trois autres accords, forme toujours, par rapport à un ton, diſſonance de ſeconde ſur la tonique. Voici les deux combinaiſons ſur *ut*...

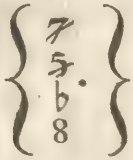
$$\left\{\begin{matrix}2 & 2\\4 & 4.\\6 & \flat 6\\8 & 8\end{matrix}\right\}$$

L'accord de neuvieme, pour ſuſpendre un peu l'octave de l'accord parfait, ſe combine avec tierce majeure & quinte, ou avec tierce mineure & quinte. L'accord de neuvieme exclut l'octave ; ſes combinaiſons forment toujours un mêlange irrégulier de ſons de la nature & de ſons appels. Les chiffres ſur *ut*, ſont...

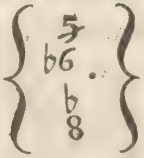
$$\left\{\begin{matrix}9 & 9\\5 & 5.\\3 & \flat\end{matrix}\right\}$$

11°. Des trois accords faux, la ſeptieme diminuée eſt la plus aiſée dans ſes combinaiſons ; elle ne s'accorde jamais qu'avec la fauſſe-quinte, avec la tierce mineure & avec l'octave : le tout fait toujours la

diſſonance de ſenſible en mineur pour la ſenſible. Sur *ut*, les chiffres ſont.....

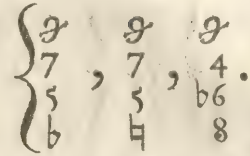


L'accord de fauſſe-quinte ne domine que parmi la ſixte & la tierce mineures: ſa combinaiſon, en y comprenant l'octave, fait toujours harmonie diſſonante de dominante. Sur *ut* ſenſible, les chiffres ſont.....

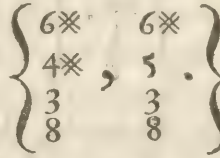


La neuvieme diminuée, dans ſes combinaiſons totales, forme ou la diſſonance de dominante accompagnant la tierce majeure, ou la diſſonance de ſenſible mineure pour la quinte, ou la diſſonance de ſixte mineure accompagnant la même quinte. La neuvieme diminuée, dans ſes deux premieres combinaiſons, ex-

clut l'octave. Voici les trois, chiffrées ſur *ut*.....



12°. Des cinq accords ſuperflus, le plus facile eſt la ſixte ſuperflue; ſes plus grandes combinaiſons ſe font toutes dans le même ton, pour la même baſſe, & compoſent ou l'harmonie ſuperflue, ou celle de la ſenſible de quinte: les voici chiffrées ſur *ut*, pour être en *mi*....



Les combinaiſons de l'accord de ſeptieme ſuperflue reſtent auſſi toutes dans un même ton, & accompagnent la même baſſe; mais elles ſont plus multipliées, & forment ou l'harmonie diſſonante de dominante, ou celle de ſenſible en mineur, ou celle de tonique en majeur & en *mi*-

neur ; les deux premieres combinaiſons excluent l'octave. Les chiffres de toutes les quatre, ſur *ut* tonique, ſont....

$$\left\{\begin{matrix} 7+ & 7\natural & 7+ & 7\natural \\ 5 & 6 & 5 & 5 \\ 4 & 4 & 3 & \flat \\ 2 & 2 & 8 & 8 \end{matrix}\right\}.$$

La quinte ſuperflue eſt, dans ſes combinaiſons, preſqu'en tout ſemblable à la ſeptieme ſuperflue : toujours même ton, même baſſe, quatre combinaiſons ; dans les deux premieres, point d'octave ; par rapport au ton, trois mêmes harmonies ; diſſonance de dominante, diſſonances de ſenſible & de tonique en mineur ; mais la diſſonance de tierce, avec l'exception, prend la place de celle de la tonique en majeur. Voici les chiffres des quatre ſur *ut*, pour être en *la*....

$$\left\{\begin{matrix} 5\ast & 5\ast & 5\ast & 5\ast \\ 3 & 4 & 3 & 3 \\ 7+ & 2 & 6 & 7+ \\ 9 & 7+ & 8 & 8 \end{matrix}\right\}.$$

La quarte ſuperflue, ou le triton, eſt

auſſi ſuſceptible de quatre combinaiſons, qui compoſent les diſſonances de dominante & de ſenſible mineure, accompagnant la quarte; les deux autres combinaiſons du triton ſont très-rares en Muſique; elles compoſent l'harmonie ſuperflue & celle de la ſenſible de quinte accompagnant la premiere note du ton, qui eſt quarte du repos de quinte, où menent ces deux diſſonances. Sur *ut*, les chiffres des quatre tritons, ſont....

$$\left\{\begin{matrix}4\# \\ 2 \\ 6 \\ 8\end{matrix}\ ,\ \begin{matrix}4\# \\ \flat \\ 6 \\ 8\end{matrix}\ ,\ \begin{matrix}4\# \\ 2 \\ \flat 6 \\ 8\end{matrix}\ ,\ \begin{matrix}4\# \\ \flat \\ \flat 6 \\ 8\end{matrix}\ .\right\}$$

La ſeconde ſuperflue, dans ſes grandes combinaiſons, eſt ou diſſonance de ſenſible pour la ſixte mineure, ou harmonie de la ſenſible de quinte pour la tierce mineure. Les chiffres ſur *ut*, ſont....

$$\left\{\begin{matrix}2\# \\ 4\# \\ 6 \\ 8\end{matrix}\ ,\ \begin{matrix}2\# \\ 4 \\ 6 \\ 8\end{matrix}\ .\right\}$$

13°.

13°. Tous ces accords se réduisent aux combinaisons suivantes, dont les sept premieres sont naturelles & générales ; les trois dernieres sont extraordinaires, & pour les seules harmonies spécifiées....

$\left.\begin{matrix}8\\5\\3\end{matrix}\right\}$ abrégé.....3 :

harmonie consonnante, l'unisson grave de sa premiere note à la basse.

$\left.\begin{matrix}8\\6\\3\end{matrix}\right\}$ abrégé.....6 :

harmonie consonnante, l'unisson grave de son milieu à la basse.

$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\end{matrix}\right\}$ abrégé..... $\left\{\begin{matrix}6\\4\end{matrix}\right.$:

harmonie consonnante, l'unisson grave de sa derniere note à la basse.

$\left.\begin{matrix}8\\7\\5\\3\end{matrix}\right\}$ abrégé.....7 :

harmonie dissonante, l'unisson grave de sa premiere note à la basse.

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\5\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégé . . . . . }\left\{\begin{matrix}6\\5\end{matrix}\right.:$$

harmonie dissonante, l'unisson grave de sa deuxieme note à la basse.

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\3\end{matrix}\right\}\text{abrégé.....}\left\{\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}\right.\text{ ou }\overset{6}{4}:$$

harmonie dissonante, l'unisson grave de sa troisieme note à la basse.

$$\left.\begin{matrix}8\\6\\4\\2\end{matrix}\right\}\text{abrégé.....2}:$$

harmonie dissonante, l'unisson grave de sa quatrieme note à la basse.

$$\left\{\begin{matrix}9\\7\\5\\3\end{matrix}\right.:\left.\right\}$$

harmonie dissonante de dominante, les tierces du ton à la basse, ou harmonie

diſſonante de ſenſible en mineur, la quinte du ton à la baſſe.

$$\left\{\begin{matrix} 11 & & 9 & & 7 \\ 9 & \text{ou} & 7 & \text{ou} & 5 \\ 7 & & 5 & & 4 \\ 5 & & 4 & & 2 \end{matrix}\right\}$$

harmonie diſſonante de dominante, la tonique à la baſſe, ou harmonie diſſonante de ſenſible en mineur, la tierce mineure à la baſſe.

$$\left\{\begin{matrix} 13 & & 11 & & 9 & & 7 \\ 11 & \text{ou} & 9 & \text{ou} & 7 & \text{ou} & 6 \\ 9 & & 7 & & 6 & & 4 \\ 7 & & 6 & & 4 & & 2 \end{matrix}\right\}$$

harmonie diſſonante de ſenſible en mineur, la tonique à la baſſe.

14°. Pour ſe familiariſer avec les accords, il faut ſouvent réſoudre ſur chacun les trois problêmes ; ſavoir faire un accord ſur la baſſe donnée ; l'exécuter dans un ton quelconque, & deviner l'accord avec toutes ſes combinaiſons, connoiſſant la baſſe & le chant.

XXXVII. Exercice pour ſe familiariſer avec les accords.

Par exemple, il faut dire promptement, le triton, ſur *fa*, eſt la ſenſible *ſi*, qui ſe combine avec *ſol* & *ré*, ou avec *la-bémol* & *ré*; ce que renferment, en *ut*, la diſſonance de dominante & celle de ſenſible en mineur. Il faut dire de plus; le triton *ſi*, ſur la baſſe *fa*, ſe combine encore avec *ſol* & *ré-bémol*, ou avec *la-bémol* & *ré-bémol*; ce que renferment, en *fa*, l'harmonie ſuperflue & celle de la ſenſible de quinte.

Voulant, pour le ſecond problême, exécuter le même accord en *la*, il faut, ſans héſiter, jouer, dire ou écrire : la ſenſible *ſol-dieſe*, pour la baſſe *ré*, ſans ou avec les accompagnemens *mi ſi*, ou *fa ſi*. Les harmonies....

mi ſol-dieſe ſi ré, & *ſol-dieſe ſi ré fa*, diſſonances de quinte & de ſenſible en mineur, préſenteront à l'eſprit ces deux combinaiſons. De plus, pour expédier le triton en *la*, il faut encore accompagner la tonique avec les harmonies....

ſi ré-dieſe fa la, & *ré-dieſe fa la ut.*

Pour réſoudre le troiſieme problême, il faut voir leſtement qu'on a affaire avec le triton, voyant à la baſſe *ſi* & au chant *mi-dieſe*: auſſi-tôt il faut indiquer les quatre accompagnemens avec les harmonies diſſonantes de dominante & de ſenſible en *fa-dieſe*, & avec l'harmonie ſuperflue: & celle de la ſenſible de quinte en *ſi*.

Exerçant le même empire ſur chaque accord, je penſe que l'Eleve aura de la facilité pour l'étude de leur enchaînement du n°. 17; je crois même qu'il chiffrera aiſément les baſſes des exemples des Leçons précédentes, & toutes les ſuites de tons, d'harmonies & d'accords qu'on voudra lui dicter.

Mais marchera-t-il ſeul? Entendra-t-il la conſtruction muſicale? Saura-t-il analyſer la Muſique notée? Y diſtinguera-t-il la phraſe & la période? En extraira-t-il la ſimple marche harmonique? Et cette ſimple marche, pourra-t-il l'animer & l'embellir avec la meſure & le mouve-

ment ? D'un chant donné, trouvera-t-il la baſſe & les autres accompagnemens ?

C'eſt à quoi le diſpoſera la Leçon ſuivante.

Fin de la troiſieme Partie.

TRAITÉ
DE MUSIQUE,

Concernant les tons, les harmonies, les accords & le discours musical.

Quatrieme Partie,

Qui renferme tout ce qui constitue essentiellement le Dicours musical.

DERNIERE LEÇON.

Pour réduire en pratique les connoissances théoriques des Leçons précédentes, il faut se rappeller les différentes manieres de marcher dans les tons, tant pour étonner l'oreille, que pour la conduire doucement. Il faut, dans un ton quelconque, se rappeller les harmonies de deux, de trois

XXXVIII. Toutes les intonations sont nécessaires à l'expression du Discours musical ; les harmonies en sont les mots ; de

leur combinaiſon, réſultent les phraſes: celles-ci, bien ordonnées, forment la conſtruction.

& de quatre notes, avec leurs différentes ſucceſſions, il faut former des phraſes ſimples, compoſées & progreſſives.

Pour ſe familiariſer avec ces premiers élémens du langage muſical, il faut marcher ſouvent dans le labyrinthe des tons, les repréſentant ſeulement avec l'harmonie conſonnante de tonique, un des ſons de la nature à la baſſe, ſans s'embarraſſer du choix : il faut dire, *par exemple*....

Mi-bémol, ſa quarte, revenir; ſa quinte, revenir.

Relatif, la quinte; d'un demi-ton plus haut, pour être en *la bémol* : ſa quinte.

Relatif de la quarte, ſa quinte; d'un demi ton plus haut.

Relatif, changement de mode; relatif, le majeur de ſa quinte : d'un demi-ton plus haut; & nous voici une ſeconde fois de retour en *mi-bémol*.

Succeſſion de quinte & de quarte, les milieux des harmonies à la baſſe; revenir en *mi-bémol*, la derniere note *ſi-bémol* à la baſſe; la quinte *ſi-bémol*, repos.

Mi-bémol mineur, le majeur de ſa quinte : d'un ton plus bas, un petit ſilence, & puis par tranſition en *mi*.

Changement de mode, le majeur de ſa quinte; d'un ton plus bas que le précédent, le majeur de ſa quinte; de deux tons plus bas, & nous voici en *fa*.

Quarte, revenir; quinte, revenir.

(1) La marche de trois *dieſes* deux fois.

(2) La marche de quatre *dieſes* une fois.

(3) La marche de cinq *dieſes* trois fois; & nous voici en *ut*.

Allons en *ut-dieſe* par les marches de trois & de quatre *dieſes*.

Effaçons les ſept *dieſes* par les tons *ut-dieſe* mineur, *la* majeur, *la* mineur; &, par un petit détour en *fa*, revenons en *ut*.

Allons en *ré-bémol*, produiſant ſucceſſivement, & le plus promptement cinq *bémols*.

---

(1) Relatif, changement de mode.

(2) Relatif, majeur de la quinte.

(3) Relatif de la quinte, majeur de la quinte.

Revenons en *ut*, effaçant les cinq *bémols* par la marche des cinq *dieſes*.

Cette ſuite de tons contient toutes les manieres de marcher ; changement de mode, relatif, quarte & quinte avec leurs relatifs ; le majeur de quinte : les ſauts, d'un demi-ton plus haut, d'un ton, de deux tons plus bas, d'un ton plus bas que la tonique ; ſucceſſion de quinte & de quarte ; tout y eſt étalé & répété.

Il faut encore épuiſer les harmonies & leurs ſucceſſions dans une octave quelconque. *Il faut dire, par exemple*, en *ut*, ſans ou avec une baſſe.....

Les moyens appels ſauvés vers l'aigu ou vers le grave.

Les foibles appels ſauvés par les deux derniers ſons de la nature.

Les deux forts appels ſauvés par les deux premiers ſons de la nature, ou ſeulement par la tonique.

L'harmonie, compoſée des extrêmes des trois forts appels, ſauvée par les deux premiers ſons de la nature.

L'enſemble de la tonique & de la ſenſible de quinte, ſauvé par l'harmonie compoſée de la quinte & du fort appel.

La ſuite des harmonies, tonique & foible appel, quinte & fort appel, deux foibles appels : les derniers ſons de la nature ſuccedent très-bien ici ; ils font repos.

Les harmonies des trois foibles & des trois forts appels, ſauvées.

Le corps ſonore rappellé par la conſonnance de la quarte.

L'harmonie conſonnante de la quinte, ſuſpendue aux repos des ſixtes ; la même ſauvée à la tonique.

La conſonnance de tierce, ſuivie de la conſonnance de quinte ou de tonique.

La conſonnance de ſixte mineure, ſuivie du repos de quinte.

En majeur, la ſuite des harmonies de trois notes dans l'ordre ſuivant.... harmonies de tierce, de tonique, de ſixte, de quarte, de ſeconde, de ſenſible, de quinte & de tonique.

En mineur, la ſuite des mêmes harmo-

monies dans l'ordre ſuivant... harmonies de tonique, de ſixte, de quarte, de ſeconde, de tierce, de ſeptieme, de quinte, ſans & avec l'exception de la ſenſible, & harmonie de la tonique.

L'harmonie diſſonante de dominante ſuſpendue aux repos des ſixtes; la même ſauvée par les conſonnances de tonique.

La diſſonance de ſeconde ſauvée par les conſonnances de tonique & de quinte.

La diſſonance de ſenſible, ou l'harmonie des quatre appels, ſauvée par la conſonnance de tonique.

La diſſonance de la ſixte mineure, celle de la ſenſible de quinte, & l'harmonie ſuperflue, toutes trois ſauvées par la conſonnance majeure de la dominante.

La conſonnance de la quarte amenée par la diſſonance de la tonique.

La conſonnance de la tierce amenée par la diſſonance de la ſeptieme.

La conſonnance de la ſixte amenée par la diſſonance de la tierce.

En mineur, la conſonnance de la ſep-

tieme amenée par la diſſonance de la quarte.

La diſſonance de la quinte, ſans la ſenſible, ſauvée au corps ſonore mineur.

La conſonnance de la ſeconde appellée par la diſſonance de la ſixte.

La conſonnance majeure de la quinte appellée à l'aigu & au grave par des harmonies diſtantes d'une quarte, d'un ton & d'un demi-ton. *Par exemple*, à l'aigu, par les conſonnances majeure & mineure de la tonique; par la conſonnance & diſſonance de la ſixte mineure; par la diſſonance de la ſixte majeure. Au grave, par les diſſonances de la ſeconde, de la quarte & de la ſenſible de quinte.

La conſonnance de la tonique appellée à l'aigu par des harmonies diſtantes d'une quarte, d'une tierce & d'un ton. *Par exemple*, par les diſſonances de la ſeconde & de la tierce; par les conſonnances de la quarte & de la tierce. La même conſonnance appellée au grave par des harmonies diſtantes d'une quarte, d'une tierce & d'un

demi-ton. *Par exemple*, par les diſſonances de la quinte & de la ſenſible; par les conſonnances de la ſixte.

La ſucceſſion des diſſonances dans l'ordre ſuivant.... diſſonances de tierce, de tonique, de ſixte, de quarte, de ſeconde de ſeptieme & de dominante: le corps ſonore fera la clôture de cette proceſſion de diſſonances.

Sur l'étendue des harmonies, il faut dire:

1°. La conſonnance majeure d'*ut*, par ſon étendue naturelle, eſt harmonie de quarte en *ſol*, de quinte en *fa*, de ſixte en mineur de *mi*, de tierce & de ſeptieme dans les tons mineurs de *la* & de *ré*: donc elle conduit immédiatement aux corps ſonores de *ſol* & de *fa*, au repos de quinte *ſi ré-dieſe fa-dieſe*, & par le ſecours des petites notes *ſol dieſe* & *ut-dieſe*, aux harmonies *fa la ut* & *ré fa la*, qui ſont conſonnances de ſixte & de tonique des tons mineurs *la* & *ré*.

2°. La diſſonance de ſenſible en majeur d'*ut*, par ſon étendue naturelle, eſt

diſſonance de ſeconde en mineur de *la* : donc elle conduit aux conſonnances... *ut mi ſol*, *la ut mi*, & *mi ſol-dieſe ſi.*

3°. L'harmonie *ré fa la ut*, diſſonance de ſeconde en majeur d'*ut*, par ſon étendue naturelle, eſt diſſonance de tierce en *ſi-bémol*, de quarte en *la* mineur, de quinte en *ſol* mineur, de ſixte en *fa*, & de tonique en *ré* mineur: donc elle conduit aux conſonnances de tonique & de quinte en *ut*, à la tonique & à la ſixte en *ſi-bémol*, à la tonique & à la dominante en *la* mineur, à la quinte & à la ſeconde en *fa*, à la quarte en *ré* mineur ; & avec le ſecours de la petite note *fa-dieſe*, aux conſonnances de la tonique & de la ſixte en *ſol* mineur.

4°. L'harmonie *ſi ré fa la-bémol*, diſſonance de ſenſible, par ſon étendue enharmonique, eſt diſſonance de ſenſible en *ut*, en *mi-bémol*, en *ſol-bémol* ou *fa-dieſe*, & en *la* : donc elle conduit, avec le ſecours de la tranſition, aux conſonnances mineures des toniques *ut*, *mi-bémol*, *fa-dieſe* & *la.*

La répétition & la tranſpoſition de cette Muſique barbare ſont eſſentielles ; on choiſit aiſément, quand on voit d'un coup d'œil tout ce qui eſt poſſible : l'étude de beaux modeles rend le choix encore plus facile, & ſur-tout de meilleur goût.

XXXIX. Phraſes, conſtruction & diſcours qui ne renferment que les ſeules conſonnances.

Le n°. 18 renferme quelques exemples plus choiſis que les précédens ; les principales conſonnances des tons ſe ſuccedent ſimplement, ſans être animées par la meſure ni par le mouvement, & pourtant il en réſulte un chant beau & harmonieux : les barres perpendiculaires y indiquent ſeulement les points & les virgules, ce qui éclaircit le ſens de la conſtruction.

Que ne pourroit-on faire de ces ſimples canevas, appellant au ſecours les croches, les noires, les blanches, les rondes, l'andante, l'adagio, l'allegro, & ſur-tout le génie avec le goût ? Examinez & jouez mes échantillons ; la baſſe eſt un peu embellie dans le troiſieme & le quatrieme exemple ; le cinquieme fait preſqu'une piece.

Le ſecond, orné de petits riens, eſt une eſpece de chef-d'œuvre : en l'exécutant, livrez-vous à l'imagination ; vous appercevrez aiſément un homme qui s'éveille au milieu d'un labyrinthe : inquiet, il regarde autour de lui, cherche une iſſue, ſuit une route trompeuſe : après quelques tours & détours, il s'arrête, la peur le ſaiſit ; tremblant, il avance pour ſe tirer du ſentier obſcur dans lequel ſa premiere erreur l'a conduit ; des allées moins épaiſſes & plus claires le conduiſent à l'endroit de ſon réveil.

Surpris, immobile, il dirige ſes regards vers le ciel : une colline d'une pente imperceptible lui promet une ſortie aſſurée : d'un pas précipité, il vole, & ne voit ſon erreur qu'au ſommet. Là, une nouvelle eſpérance l'engage dans des chemins plus difficiles ; il deſcend, tombe, ſe releve ; & après pluſieurs chûtes & rechûtes, il ſe retrouve une ſeconde fois à l'endroit de ſon réveil.

L'eſpace immenſe vainement parcouru,

ſe préſente tout entier à ſon ame étonnée : la crainte, la triſteſſe s'emparent de lui ; il ſuit, d'un pas lent & fatigué, des routes nouvelles & incertaines.

L'eſpérance qui anime les malheureux, l'arrête tout-à-coup, & lui fait voir une iſſue enchantereſſe : il frémit, il tremble, il eſpere, il craint, il chancele, il avance ; & ſes yeux troublés ne voient plus que la place du réveil.

Appellez ici au ſecours la douleur, les ſoupirs, la priere, la plainte, les imprécations, le déſeſpoir... *aiſément* la merveille ſuſpendra la mort : le chaos, le haſard, les Dieux, tout eſt dans votre pouvoir ; en moins de rien, tout changera... on ne verra plus que joies & plaiſirs : & ſi vous avez un peu de talent, vous concevrez clairement tout un Opéra.

Mais n'oubliez pas de revenir à l'étude des cinq exemples ; examinez, diſſéquez, analyſez, appropriez-vous les beautés particulieres. Le n°. 19 vous aidera ; il contient l'extrait de quelques marches de tons,

qui, par la répétition, l'arrangement des baſſes, & par le rapport qu'ils ont avec un ton principal, font un ſens particulier & déterminé : il y regne le plus ſouvent un ton principal, avec lequel les autres font quarte & quinte ; d'autres fois, avec un ton qui domine, ſe trouvent quarte, quinte & ſixte ; deux fois le ſens muſical eſt formé par deux tons, dont l'un ſonne à l'oreille, comme quinte, & l'autre, comme principal.

On diſtingue aiſément le ton qui domine ; la conſonnance majeure de *ſol*, & la conſonnance mineure d'*ut* ſe trouvent dans la même phraſe. Si *ſol* dominoit, la phraſe ſeroit en *ſol*, ton d'un *dieſe*, & par conſéquent, la conſonnance mineure d'*ut* ne pourroit plus concourir ; au contraire, ſi la conſonnance d'*ut* domine, la conſonnance de *ſol* peut être conſidérée comme conſonnance majeure de la quinte. Dans les ſept premieres marches de ce n°., les conſonnances d'*ut*, de *fa* & de *ſol*, font chaque fois la phraſe : donc chaque fois

ut domine; car ſi *fa* dominoit, il faudroit un *bémol* dans le ton, & par conſéquent, excluſion à la conſonnance majeure de *ſol*; ſi *ſol* dominoit, il faudroit un *dieſe*: donc excluſion à la conſonnance de *fa*. Mais ſi *ut* domine, il n'y a ni *dieſe*, ni *bémol*: donc les conſonnances majeures de *fa* & de *ſol* peuvent concourir à la formation de la phraſe, comme quarte & quinte.

Le même n°. contient auſſi deux conſtructions, dans leſquelles n'entrent que les neuf premieres marches; ce ſont deux touts qui imitent les exemples du n°. précédent.

Le Lecteur, combinant les mêmes idées, conſtruira aiſément d'autres exemples pareils, & peut-être ſupérieurs aux miens; cela eſt l'affaire du génie & du goût: il eſt auſſi très-facile de mieux embellir ces ſimples cannevas harmoniques de conſonnances.

XL. Phraſes harmoni-

Le Diſcours muſical n'eſt pas toujours auſſi ſimple, quoique toujours compoſé de

la ſucceſſion des harmonies dites dans des tons différens ; les diſſonances, par fois, vont toutes ſeules ; quelquefois elles ſont mêlées biſarrement avec les conſonnances ; mais leur mêlange n'eſt pas arbitraire dans la bonne Muſique. Le n°. 20 offre quelques penſées détachées, qui ſont ſacrées en Muſique ; ce ſont des maximes, des modeles, des regles, des idées généralement reconnues : vous y trouverez divers accompagnemens de gamme, des phraſes & des progreſſions choiſies, *pluſieurs manieres de monter & de deſcendre l'octave chromatique*, une phraſe qui embellit infiniment l'enchaînement des tons par quarte, & vingt-quatre autres penſées qui ne ſont pas noyées ici dans les croches ; le tout eſt écrit harmoniquement, dépouillé de la meſure & du mouvement.

ques choiſies, compoſées de conſonnances, de diſſonances & d'un mêlange des deux.

Chacun peut augmenter ce n°. ; la Muſique la plus médiocre renferme quelquefois des idées ſublimes, ou du moins en fait naître. Ecoutez, liſez, dépouillez, analyſez.

Il eſt eſſentiel de ſe meubler la tête avec ces penſées harmoniques : pour ſe les approprier & pour les maîtriſer, il faut les tranſpoſer ſouvent dans tous les tons.

XLI. Moyens pour faire des phraſes harmoniques.

Muni de ces richeſſes, l'Eleve formera aiſément des combinaiſons nouvelles. Une phraſe ajoutée, une phraſe répétée, un accord de plus ou de moins, un ſeul ſon altéré fait, en Muſique, un grand changement.

Retranchant, *par exemple*, les trois dernieres harmonies de la progreſſion des conſonnances en majeur, & ôtant de la même progreſſion en mineur, les ſix premieres, on fera des deux reſtes une progreſſion nouvelle, qui ne le cede en rien aux progreſſions notées. L'harmonie de ſixte mineure, qui, dans cet arrangement, ſuccede à la même conſonnance en majeur, fait un effet qui encouragera l'Eleve à former, par des retranchemens, des compoſitions nouvelles.

S'il lui venoit en fantaiſie de prolonger

l'effet que produit le ſubit changement du majeur en mineur, il auroit de la ſatisfaction, en répétant ſeulement, avant de conclure, les harmonies de ſixte, de quarte & de quinte : cette ſeconde tentative le fera certainement eſſayer d'autres additions.

Dans la quintuple phraſe, *par exemple*, l'Eleve ſera quelquefois bien aiſe de placer l'accord de ſixte & quarte ſur la dominante entre les deux ſeptiemes.

Dans la progreſſion des diſſonances, il voudra peut-être abréger, & regarder les ſeptiemes de la ſenſible, de la tierce ou de la ſixte, comme ſeptieme de ſeconde, pour pouvoir changer la ſuivante en ſeptieme de dominante.

Avec le deuxieme accompagnement de gamme, il fera aiſément une idée nouvelle, en ne montant que juſqu'à la quarte, pour redeſcendre tout de ſuite depuis la quarte, omettant les ſept accords intermédiaires.

Une autre fois, ſuivant le même accom-

pagnement de la regle de l'octave en mineur, pour varier, il ne montera que juſqu'à la quinte; de-là il ſautera à l'octave, pour redeſcendre, par gradation, juſqu'à la même quinte.

Montant la gamme ſuivant le troiſieme accompagnement, il ſera peut-être tenté de rompre ſa triſte Muſique ſur la quarte, baiſſant chromatiquement un ſeul ſon de ſon harmonie, il pourra entrer, par la petite ſixte majeure, en *mi-bémol*, & dire dans ce ton un accompagnement plus gai : *par exemple*, le quatrieme ou le cinquieme, ou une penſée harmonique ſimple; la quatrieme, s'il vouloit fixer l'oreille à ce nouveau ton.

XLII. Obſervations & raiſonnement pour trouver la liaiſon des phraſes.

L'Eleve, exerçant les exemples ſur la marche chromatique, voudra quelquefois abréger & mêler enſemble toutes les manieres, recommençant par *ut* avant d'avoir achevé l'octave. Peut-être cherchera-t-il les accords intermédiaires qui peuvent lier le dernier de la penſée précédente avec le

premier de la ſuivante: il les trouvera aiſément, raiſonnant comme il ſuit...

Finiſſant le premier exemple avec l'accord parfait de *ré-bémol*, pour faire ſuivre tout de ſuite l'accord parfait mineur du ſuivant, on dira : la baſſe *ré-bémol* n'appartient point au ton d'*ut*, mais au ton de *fa* mineur ; par conſéquent, les accords de ſixte & de ſixte ſuperflue, ſur ce *ré-bémol*, meneront à l'accord parfait majeur d'*ut*, auquel ſuccédera bien l'accord parfait mineur d'*ut*, qui commence le ſecond exemple.

Rompant le ſecond à l'accord parfait mineur ſur *mi-bémol*, pour faire de ſuite le troiſieme, on dira : *mi-bémol* appartient au ton de *ſol*, dans lequel commence la penſée qu'on ſe propoſe de faire: donc, ſur *mi-bémol*, les accords, parfait majeur, ſixte, petite ſixte, ou ſixte avec triton & tierce majeure, meneront droit au triton ſur *ut*. L'Eleve obſervera aiſément que ces accords ſont produits par des harmonies

nous voulons finir le cinquieme exemple ; eſt produit par la conſonnance mineure de *fa*, qui eſt corps ſonore, à cauſe du triton qu'elle ſauve ; l'accord de ſeptieme, qui commence dans le ſixieme exemple, eſt ſur *ut* quinte. Il vaut pourtant mieux de faire deux pas, & interpoſer l'accord parfait de la ſixte mineure, ou la diſſonance de ſeconde ; car la ſeptieme, ſur la dominante, ſuit rarement bien l'accord de ſixte ſur la médiante.

Finiſſant ce ſixieme enchaînement chromatique avec l'accord de ſeptieme ſur la baſſe *la*, on peut revenir agréablement ſur l'accord de tierce quinte d'*ut*, qui commence le ſuivant, en interpoſant les accords.....

quarte & ſixte ſur *la*,
tierce quinte ſur *ſi-bémol*,
tierce ſixte ſur *ſi-bémol*,
& tierce ſixte ſur *ſi* naturel.

Finiſſant celui-ci par l'accord de tierce majeure & octave ſur *la*, on arrive ſavamment à l'accord parfait d'*ut*, qui com-

mence dans le huitieme exemple, avec les accords ſuivans....

Septieme diminuée, tierce mineure & fauſſe-quinte ſur la baſſe *la-dieſe*;

Tierce mineure & quinte ſur *ſi*;

Fauſſe-quinte avec tous ſes accompagnemens ſur *ré-dieſe*,

Et accord parfait mineur ſur *mi*.

Rompant le huitieme exemple après l'accord parfait majeur de *la-dieſe*, par une tranſition enharmonique, & avec le ſecours de deux petits accords diſſonans ſur les baſſes *ſi-bémol* & *ut-dieſe*, on monte droit en *ré*, où eſt écrit le dernier exemple chromatique.

XLIII. Moyens d'embellir les conſtructions de conſonnances & les marches de corps ſonores, par quarte, par quinte.

Si, par haſard, l'Eleve vouloit revenir ſur ſes pas, & embellir un peu les ſucceſſions de conſonnances des numéros 18 & 19; ou s'il vouloit ſeulement reprendre les marches de corps ſonores des tons, par quarte & par quinte, aiſément il feroit de ces ſimples ſquelettes, une Muſique remplie, ornée & complette: *par exemple*,

dans la ſucceſſion des tons par quarte, il interpoſeroit la diſſonance de la dominante du ton ſuivant. Dans l'enchaînement des vingt-quatre tons relatifs, il appelleroit les tons mineurs de la diſſonance de ſenſible, & les majeurs avec la diſſonance de dominante. La double diſſonance le tenteroit peut-être, pour en orner la ſucceſſion des tons par quinte. Certainement il ſe ſerviroit des diſſonances, pour remplir les exemples des numéros 18 & 19.

Si l'Eleve s'entête dans ces tentatives, l'enchaînement des tons relatifs le tourmentera beaucoup ; il voudra approcher les grandes merveilles ; il eſſayera peut-être de s'éloigner du ton majeur avec les accords de ſixte, de quarte & ſixte, & de ſeconde, tenant toujours la tonique à la baſſe : les accords de ſeptieme & fauſſe-quinte, de ſixte majeure & fauſſe-quinte, & celui de la petite ſixte majeure, le conduiront chromatiquement dans le ton mineur relatif : il en aura aſſez, & prendra bien vîte le corps ſonore du ton majeur

ſuivant, ſans ſeulement changer de baſſe; il fera enſuite bien du plaiſir à l'oreille avec l'accord parfait de la quarte; il répétera le corps ſonore ſur la tierce, & il ira à la tonique avec la petite ſixte majeure : il ſera bien fier de traverſer les vingt-quatre tons avec ce ſavant cortege.

Voyez le nº. 21 : toutes ces tentatives de l'Eleve y ſont notées.

Il faut faire ici une pauſe, & bien exercer cette nouvelle maniere d'enchaîner les tons avant d'aller plus loin. L'Eleve pourra ſe dicter à lui-même, & ſe promener dans les vingt-quatre tons, appellant le corps ſonore, tantôt par la diſſonance de dóminante, tantôt par celle de la ſenſible, tantôt par la double diſſonance de ſeconde & de quinte.

Quelquefois il s'arrêtera dans un ton, pour appeller le repos de quinte par les diſſonances qui renferment le ſon chromatique, ou par celle de la ſixte mineure.

Une autre fois il appellera le repos de ſixte par la diſſonance de quinte.

Continuant de ſe promener, il ne frap-
pera, par fois, que le corps ſonore comm
ci-devant, ou le corps ſonore appellé pa
les conſonances de la quarte & de la quinte

S'arrêtant de nouveau, il fera la pro
greſſion des diſſonances dans un ton, &
celle des conſonances dans un autre; dan
un troiſieme, il pourra pratiquer quelque
autres phraſes du n°. 20, & même quel
ques-unes de ſes propres productions d
n°. 21.

XLIV. Phraſes ordonnées & liées.

Ayant bien voyagé & bien perfectionn
les numéros 20 & 21, on peut continuer
& ſonger à jouer conſtructivement les pen
ſées harmoniques. Il ne ſuffit pas d'avoi
de l'eſprit & des ſaillies en Muſique, i
faut ordonner les idées avec goût, les pla
cer à propos, leur donner une ſuite né
ceſſaire, & en former le Diſcours.

Les penſées du n°. 20 ſont écrites ave
une certaine ſuite dans le n°. 22; les pro
greſſions & les accompagnemens y ſon
auſſi un peu altérés, ſuivant les réflexion

précédentes

précédentes. Je ſuis les tons qu'amenent le plus naturellement la variété & l'ordre des penſées.

Le même n°. contient une ſeconde ſuite, qui renferme moins que la premiere, mais encore trop, pour former un bon Diſcours.

On captive rarement l'Auditeur, en mêlant, dans le même morceau, tant d'idées diverſes : le ſimple, bien lié & bien enchaîné, eſt toujours le plus beau, ſur-tout quand il eſt exprimé avec clarté & avec énergie ; c'eſt du moins le ſeul proportionné avec l'attention humaine.

XLV. Exemples ſur le Diſcours muſical ; obſervations ſur la phraſe, ſur la période, ſur la virgule & ſur le point.

Nous avons examiné les parties du Diſcours muſical : voyons le tout.

J'omets les regles ; l'analyſe des exemples du n°. 23 dira plus à l'Eleve, qu'un volume de préceptes.

Le premier eſt écrit harmoniquement ; j'y marque ſeulement les virgules & les points. La conſonnance de *fa* commence ; celle de *ſi-bémol*, & la diſſonance d'*ut*, font avec elle une phraſe qui forme la prin-

cipale idée du morceau ; c'eſt la ſeptieme penſée du n°. 20 ; elle détermine ici le ton *fa*. Dans la phraſe ſuivante, la diſſonance de ſeconde appelle légerement le corps ſonore ; la double diſſonance de ſeconde & de quinte conduit à la ſixte, qui ſuſpend un peu le repos final, que les mêmes diſſonances rappellent une ſeconde fois. Et voici la premiere période muſicale ; on peut placer un point, le ſens eſt déterminé.

L'idée ſuivante eſt la onzieme du no. 20 ; elle eſt l'inverſe de la premiere phraſe ; elle ſupporte bien la répétition, & puis changement de mode.

La quintuple phraſe qui ſuit, répond aux deux dernieres phraſes de la premiere période : on peut la répéter, elle n'eſt pas trop longue ; la ſixte ſuſpend, & fait un repos au milieu de la phraſe, que la virgule caractériſe aſſez bien.

Dans les deux phraſes ſuivantes, repos ſur la quinte, &, par conſéquent, deux points.

La double phraſe de conſonnances ra-

mene à la tonique : le changement de mode invite à un petit repos ſur la quarte ; diſſonance de dominante & repos final.

Une petite promenade vague dans les tons ... *ré*, *la*, *ut*, *ſol*, & *mi-bémol*, afin de ne pas toujours captiver l'attention de l'oreille par des chants déterminés qui naiſſent de la phraſe.

Une pauſe en *mi-bémol*, pour rappeller l'idée principale : la phraſe ſuivante, en *la-bémol* & *mi-bémol*, donne encore un chant fort analogue.

La mémoire raſſurée, on peut continuer la promenade . . . *ut*, *fa*, *ſi-bémol*.

Ici une pauſe nouvelle pour chanter un peu l'inverſe... *ſi-bémol ut ré mi-bémol* : une ſeule note de l'accord de quinte & ſixte, changée, mene en *la-bémol*.

Une phraſe avec la diſſonance de ſenſible, & zeſte . . . . *ut mi ſol*, repos de quinte : trompant ainſi l'attente de l'oreille par l'étendue de l'harmonie, on eſt en *fa* mineur.

Changement de mode, & nous voici

de retour en *fa*. Concluons, l'idée principale & la quatruple phraſe.

Le ſecond exemple du n°. 23 eſt meſuré; la baſſe eſt un peu embellie avec des croches, des noires & des blanches; il eſt écrit en *ut*.

La diſſonance de dominante prononce le ton; toutes les ſix conſonnances concourent à former, avec les diſſonances de ſenſible, de ſixte & de quinte, une eſpece d'avant-propos qui termine à la quinte.

Les accords, deux à deux, marchent de l'aigu au grave, pour joindre la tonique: ils s'éloignent de la quinte; la conſonnance de la quarte les repouſſe vers la tonique; la diſſonance de ſeconde l'emporte, & repos ſur la quinte.

La conſonnance mineure lentement chemine par quarte, l'accord de ſeptieme s'en mêle; &, en moins de rien, paroît le ton de *la-bémol*. La ſeptieme ſuperflue arrête cette marche, & ramene l'oreille d'un pas

en arriere ; la ſeptieme, une ſeconde fois, fait avancer dans les *bémols* ; la ſeptieme ſuperflue, une ſeconde fois, repouſſe en *mi-bémol.*

Les accords, deux à deux, triſtement ſe promenent, vont & viennent, parcourent les tons de quatre, de cinq & de ſix *bémols* : l'accord de ſeptieme, une troiſieme fois, s'en mêle, & conduit à ſept *bémols.*

La ſixieme marche chromatique du n°. 20, en moins de rien, déménage tous les *bémols*, & conduit en *ut-dieſe* mineur, pour repoſer l'oreille ſur la quinte *ſol-dieſe.*

Une belle phraſe en *ut-dieſe* majeur ; puis une promenade vague, un petit combat de *dieſes* ; & nous voici au naturel.

Un ſimple chant de gamme, & une petite viſite dans tous les tons voiſins.

Un autre chant de gamme en *ut* mineur ; &, par le moyen du chromatique, une petite entrée en *mi-bémol* ; mais excluſion à l'accord de ſeptieme : la ſixte & quarte, la ſeptieme ſuperflue font, avec

l'accord parfait, une phraſe qui ferme l'entrée aux *bémols.*

Les baſſes... *mi-bémol*, *mi*, *fa*, *fa*, *fa*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*.... font, avec leurs accords, une phraſe, dans laquelle il eſt exprimé qu'on quitte les *bémols* à regret: l'accord de fauſſe-quinte, qui ſuit, fixe le ton d'*ut.*

Une phraſe finale termine ce morceau, qui eſt plus compliqué & moins ſage que le précédent.

Le troiſieme exemple du même n°. eſt écrit avec meſure & mouvement; les poſitions des harmonies ſont auſſi indiquées par les notes qui ſont placées au-deſſus des chiffres.

L'Eleve remarquera qu'il n'eſt pas indifférent de placer les ſons dans une octave ou dans une autre; il verra que les chiffres peuvent bien, de deux accords, indiquer le plus aigu & le plus grave, mais qu'il faut des notes & les différentes clefs, pour

aſſigner l'octave dans laquelle l'accord doit être frappé.

Le quatrieme exemple eſt écrit comme le précédent ; c'eſt une triſte plainte qui pourra bien exprimer la douleur & les ſoupirs de notre homme du labyrinthe. Liſez le Chapitre 39 ; jouez le ſecond exemple du n°. 18 ſur la harpe ou ſur le forté-piano ; mettez à la ſuite cet adagio-ci ; vous verrez l'infortuné aſſis au coin d'un arbre, triſte, pâle & abattu ; vous entendrez les accens d'une voix plaintive, entrecoupée par les ſoupirs ; vous ſentirez vous-même quelque choſe de ſa douleur.

Les plaintes ſoulagent : à la troiſieme phraſe, vous verrez renaître ſes forces ; il ſe releve, ſe raſſure, eſpere, cherche une iſſue. Les tons *ré-bémol*, *ſi-bémol*, *la-bemol* & *fa* le ramenent à l'éternel *ut*.

Il ſent de nouveau tout ſon malheur : je le vois appuyé contre un arbre ; il eſt accablé, le déſeſpoir eſt peint dans ſes regards ; ſa voix l'annonce....

Arrêtez, ne ſuivez plus, vous pourriez le voir mourir de douleur. Laiſſez l'inſtrument, & examinez la ſimplicité, la ſageſſe des idées; tous les tons triſtes ſont employés. Retenez ſur-tout le retour en *fa* de la ſeconde partie; mais réſervez votre admiration pour les exemples ſuivans.

XLVI. Décompoſition ou analyſe d'un Récitatif. Obſervation ſur la rime & ſur la proſe.

Le n°. 24 contient un morceau ſublime; c'eſt le divin Récitatif de Philidor: il eſt écrit de trois manieres: 1°. dans toute ſa gloire; enſuite, pour le décompoſer & l'analyſer, je l'ai écrit, abſtraction faite du chant & de la diſtribution des accords entre les inſtrumens; je n'ai laiſſé que la baſſe meſurée & chiffrée avec le mouvement. En troiſieme lieu, il n'y a plus qu'une baſſe de conſtruction, dépouillée de tous les ornemens, même de la meſure: ce n'eſt plus que le ſimple fond, les accords enchaînés, les phraſes diviſées, & la place des paroles marquée.

Je crois que l'étude de ce beau morceau eſt néceſſaire à tout homme qui veut faire de la bonne Muſique. Les phraſes ont de la

force, ſont naturelles & claires ; il y a de la variété ſans profuſion.

Deux phraſes inverſes ſuſpendant ſur les diſſonances, & guidées par des baſſes chromatiques, jettent de la terreur, & expriment, dès le commencement, l'étonnement & le déſordre. Une phraſe ſimple, touchante & expreſſive auſſi-tôt eſt répétée entre les inſtrumens concertans, & mêle la douceur avec l'épouvante.

On ne ſauroit accompagner avec plus de génie une fille qui quitte ſon pere pour ſuivre ſon amant.

Mon Eleve verra aiſément les harmonies qui compoſent les phraſes ; il diſtinguera, ſans aide, les tons enchaînés ; il ſera fort aiſe de voir des marches extraordinaires heureuſement employées. *Par exemple*, dans la ſeconde phraſe, il verra avec plaiſir le ton d'*ut* mineur quitté pour la diſſonance de dominante du ton *ré*. Dans la ſixieme, la dominante du premier ton, par le moyen du chromatique, ſuccede à la dominante du ton mineur de quatre *bémols*. Dans la

ſeptieme phraſe, tous les inſtrumens ſe réuniſſent avec force ſur la dominante *ré*. Dans les ſuivantes, les violons ſeuls, par un chant ſimple, s'éloignent & s'approchent de la même dominante....

Reſpirons un moment....

Un léger rappel de la premiere phraſe...

Soulage-toi mon cœur....

Les inſtrumens à cordes ſuccedent avec rapidité & avec force : *ſol* tonique, *ſol* dominante.

Où ſuis-je ? qu'ai-je fait ?..

Si ſenſible, *ſi-bémol* dominante, *ut-bémol* ſixte mineure.

Quelle nuit ! quelle horreur !..

Encore dans le ton mineur de ſix *bémols*. A la baſſe, la quinte *ſi-bémol* monte & baiſſe d'un demi-ton : aux deſſus, la tonique, & la tierce *ſol-bémol* frédonnent chromatiquement au grave.

Apparition ſubite ; le *la* redevient *bémol*, & l'*ut* naturel.

Mon pere !

Une tenue de ſons plaintifs....

Quelle eſt ta triſteſſe.

Si-bémol mineur, *ſi-bémol* majeur.

Je n'entends plus de cris....

Conſonnance mineure de *fa*, diſſonance de ſenſible en mineur d'*ut*; conſonnance mineure de *fa*, diſſonance de ſenſible en mineur d'*ut*; ſucceſſion extraordinaire....

On ſe tait...

En *ut* mineur, l'harmonie de la ſenſible de quinte, le corps ſonore & la diſſonance de ſenſible en *ſol* mineur; ſucceſſion auſſi extraordinaire que la précédente; elles ſont toutes deux propres à étonner & à effrayer.

Le bruit ceſſe...

Un chant doux & ſilencieux.

Mais ce profond ſilence,

Si-bémol majeur,

Augmente encore ma peur...

Tout ce que je vois m'épouvante...

Mi dominante. *La*, *ré*, *ſol* & *ut*, qui ſuccedent, ſont tour à tour toniques & dominantes: les *dieſes*, les *bémols*, les *bécarres*, les inſtrumens, la voix, tout

concerte & concourt ici pour porter la frayeur dans le ſein.

Un calme enchanteur ſuccede ; la voix de Sophie ſeule ſe fait entendre ; les plus foibles accens des inſtrumens répondent, accompagnent, approuvent, & l'amour triomphe.

Dans ce Récitatif, tout eſt merveille : on peut profiter également de la partition. Le génie dicta le chant, déſigna les inſtrumens, & diſtribua les accords. Les phraſes, entre elles, ſont cadencées & rimées ; tout eſt en *langue poétique*, & c'eſt peut-être la ſeule qu'on doit parler en Muſique : la langue des ſons eſt trop générale & trop indéterminée pour ſouffrir des phraſes proſaïques. L'oreille ne diſtingue & ne retient les phraſes muſicales, que par la ſimilitude d'inflexions, que par la parité des nombres en accords, en meſures & en temps.

Je me crois diſpenſé d'apporter pluſieurs exemples ſur l'analyſe ; mon Eleve, arrivé ici par l'étude des Leçons précé-

dentes, décompoſant & chiffrant ce Récitatif, fera, ſans aides, la même opération ſur d'autres morceaux de Muſique inſtrumentale & vocale : il n'en trouvera pas beaucoup d'auſſi riches ; pour l'ordinaire, il n'y a que deux ou trois tons voiſins du principal, & les harmonies de la regle de l'octave.

XLVII. Examen d'un chant donné pour trouver ſa baſſe & tous les autres accompagnemens.

Les deux exemples du n°. 25 ſont des chants tirés de l'*Aveugle de Palmire* & de *Tom-Jones* : le premier eſt ſimple, mais heureux ; le ſecond eſt la belle Ariette de Sophie, qui ſuit le Récitatif. Pour trouver d'un coup leurs baſſes & leurs accompagnemens, il faut examiner d'abord les tons que parcourt le chant.

La premiere partie du premier ne ſort pas du ton majeur d'*ut* ; la ſeconde partie commence à la quinte, & revient en *ut*, pour reprendre le trait du commencement.

Ce premier examen fait, il faut diſtinguer les principaux ſons du chant, avec les ſons qui lient, qui font nuances. Les

ſons de la nature *ut mi* commencent : dans la meſure ſuivante, le chant s'écarte de la nature ; les appels *ſi*, *ré*, *fa* ſont ſons principaux ; les ſons *ut*, *mi* ne ſont que liaiſon.

Les ſons *ut ſi la ſol* du premier temps de la troiſieme meſure terminent le premier trait, le premier écart : *ſi* & *ſol* dominent ; *ut* & *la* ſont nuance.

Les ſons *ut ſi ut ſi* repréſentent le retour à la nature, & ſauvent la diſſonance du trait précédent. Les *ut* ſont ſons principaux ; les *ſi* lient & menent à un nouvel écart *la fa ré*, que l'*ut* ſauve.

Si, écart plus fort ; *ut*, troiſieme retour à la nature, & repos final.

Dans la ſeconde partie, *ré ſi ré*, nouvelle intonation ; *ré ut ſi la*, écart & fatigue : donc *ut* & *la*, ſons principaux.

Si ut ré mi, retour *ſi ré* ; *ut*, liaiſon ; *mi*, nouvel écart.

Ré ſi ré, retour ; *ut ſi la*, troiſieme écart ; *ſol*, troiſieme retour & repos.

Sol la ſi ut, retour au premier ton *ut*,

& par conſéquent, *ſol ſi*, fatigue ; *la*, liaiſon ; *ut*, repos.

Ré mi fa ré, *ut ſi la ſol*, écart de la nature, fatigue ; par conſéquent, *ré fa*, *ſi ſol*, ſons principaux ; *ut mi la*, liaiſon.

Le reſte comme au commencement.

Après ce ſecond examen, il faut chanter l'air ; &, de la main droite, chercher ſur le clavecin les harmonies du ton qui renferment les ſons principaux qui peuvent accompagner le chant, & dont la ſucceſſion peut former des phraſes.

Il faut préférer les conſonnances de tonique & de quinte, les diſſonances de ſeconde & de dominante ; car ces quatre harmonies compoſent la regle de l'octave, qu'on prêche par-tout aux Compoſiteurs.

Le corps ſonore *ut mi ſol*, accompagnant le temps de la premiere meſure, ſatisfait à toutes les conſidérations. Les deux temps de la ſeconde meſure, & le premier de la troiſieme, ſont renfermés tous trois dans la diſſonance de dominante ; mais ce trait, diviſé entre la con-

ſonnance de quinte, entre les diſſonances de ſeconde & de dominante, rend la premiere & principale phraſe plus claire & plus belle ; le corps ſonore la termine mieux après la double diſſonance ; & l'oreille entend, dès le commencement, toute la richeſſe de la regle de l'octave dans une ſeule phraſe.

Dans les deux meſures ſuivantes, chacune des deux dites diſſonances rappelle le corps ſonore à elle ſeule.

Ainſi, chacun des huit temps qui compoſent la premiere partie, doit être accompagné par une harmonie, excepté l'avant-dernier, qui en exige deux. Voici l'ordre des quatre harmonies de la regle de l'octave, qu'il faut frapper de la main droite, tandis qu'on chante....

Corps ſonore, conſonnance de quinte (ici on peut mettre une virgule) ; diſſonance de ſeconde, diſſonance de dominante, corps ſonore (deux points) ; diſſonance de ſeconde, corps ſonore (virgule) ; diſſonance de dominante, corps ſonore.

C'eſt

C'eſt ici qu'il faut placer le point ; la période & la premiere partie ſont finies.

La conſonnance de *ſol* commence la ſeconde à la quinte ; la diſſonance *ré fa-dieſe la ut* accompagne bien le ſecond temps *ré ut ſi la* ; elle renferme les ſons principaux *la ut*, & fixe le nouveau ton.

La diſſonance de ſeconde *la ut mi ſol*, rappelle le corps ſonore dans la ſeconde meſure, au quatrieme quart.

La conſonnance de la quarte fait mieux ici, que la diſſonance de ſeconde ; auſſi l'Auteur l'a-t-il employée dans ſes accompagnemens. Souvent dans la bonne Muſique, au lieu de rappeller le corps ſonore par la diſſonance de ſeconde, on le rappelle tout ſimplement par la conſonnance de quarte.

Revenons à notre air : la diſſonance de la dominante rappelle le corps ſonore pour la troiſieme fois dans la troiſieme meſure.

La conſonnance *ſol ſi ré* termine la

phraſe de la ſeconde partie, dans le premier temps de la quatrieme meſure.

La même harmonie, continuée pour le ſecond temps, & conſidérée comme quinte, ramene au corps ſonore d'*ut.*

Ré fa la ut, ſol ſi ré fa,

double diſſonance & repriſe de la premiere phraſe, &c.

Voyez le premier exemple du n°. 25, vous trouverez ces harmonies écrites au-deſſous du chant; examinez leur ordre & leurs poſitions.

Ces harmonies renferment la baſſe & tous les acompagnemens poſſibles de notre chant. Cherchons d'abord la baſſe générale, une baſſe ſimple, non pas toujours les premieres notes de l'harmonie, mais une baſſe qui phraſe, qui accompagne le chant avec pureté: telle eſt, *par exemple*, la baſſe du n°. 25, écrite immédiatement au-deſſous des harmonies.

La contre-baſſe devroit toujours être chargée d'une baſſe auſſi ſimple; cela

éclairciroit bien le ſens muſical : cette baſſe, marquant les temps & les meſures, donneroit une grande préciſion à l'exécution ; l'oreille démêleroit les ſons plus aiſément, rapportant tous les accompagnemens à la baſſe générale.

Pour trouver facilement cette baſſe, il faut remarquer que le retour du corps ſonore n'eſt pas chaque fois repos final ; ſouvent même il ne termine pas ſeulement la phraſe. La tierce & la quinte à la baſſe, diſtinguent ces différens retours : la baſſe de la diſſonance qui précede le repos, caractériſe encore mieux la phraſe ; elle eſt moins concluante, lorſque les baſſes vont diatoniquement, c'eſt-à-dire, lorſque les baſſes vont des appels aux ſons de la nature, ſuivant l'ordre de la gamme, comme.. *La ſol, fa ſol, fa mi, ré mi, ré ut, ſi ut.*

La phraſe eſt finale, lorſque la baſſe de la derniere diſſonance monte au repos par quarte, ou lorſqu'elle deſcend par quinte au même repos ; comme ... *ſol ut.* C'eſt ainſi que concluent les phraſes compoſées

& progreſſives, ſpécifiées pour le n°. 20.

Si la baſſe baiſſe d'une tierce, d'une quarte, comme *ſol mi*, *fa ut*, la cadence eſt imparfaite, & ne peut annoncer le dénouement.

La baſſe de cadence finale la plus employée, eſt... ſous-dominante dominante, dominante tonique...

fa ſol, *ſol ut.*

La ſeconde remarque, pour faciliter la recherche des baſſes, concerne la liaiſon des phraſes, la ſuite des harmonies conſonnantes ou diſſonantes qui concourent à la formation de la phraſe.

Dans la ſuite d'harmonies, la baſſe générale monte ou deſcend par quarte & par quinte; quelquefois, pour obſerver les *dieſes* ou les *bémols* de la gamme, elle monte d'une quarte ſuperflue, & deſcend d'une fauſſe-quinte; d'autres fois, elle deſcend de tierce; ſouvent pluſieurs harmonies qui concourent à terminer la phraſe ſur la tonique ou ſur la quinte, n'ont pour baſſe générale, qu'une tenue de la même tonique ou de la même quinte.

Les baſſes des phraſes progreſſives & des autres idées du n°. 20, peuvent ſervir ici de preuve & d'exemple.

Une phraſe finie, pour commencer une autre, la baſſe générale monte ordinairement à la quarte, à la quinte, ou baiſſe d'une tierce : ſouvent auſſi, pour commencer une phraſe nouvelle, elle baiſſe de demi ton, de ton ; monte de ton, de tierce & même de demi-ton.

Mon Eleve, ſachant analyſer la Muſique, & ayant examiné celle des meilleurs Auteurs, n'eſt pas étonné de cette permiſſion illimitée pour la baſſe générale : il ſait que le génie ne ſuit pas toujours les loix avec leſquelles on a voulu borner la ſucceſſion des harmonies ; il ſait que la baſſe fondamentale (c'eſt-à-dire, la premiere note de l'harmonie) marche librement ; qu'elle monte ou baiſſe auſſi bien d'un demi-ton, d'un ton, d'une tierce, d'une quarte ſuperflue & d'une fauſſe-quinte, que d'une quarte & d'une quinte. Mais il ne réglera pas ſa baſſe générale

ſur la fondamentale, qui ne peut diſtinguer les phraſes; il voudra une baſſe qui puiſſe accompagner le chant à elle ſeule, auſſi bien qu'avec les autres parties.

Pour notre chant, les premieres notes des harmonies accompagnantes, feroient une baſſe obſcure, pauvre & vuide de ſens. On peut aiſément l'expérimenter: la baſſe fondamentale de tout l'air eſt..... *ut*, *ſol*, *ré*. Si on vouloit avoir égard à la double fondamentale de la diſſonance de ſeconde, la baſſe fondamentale ſeroit... *ut*, *ſol*, *ré*, *fa*; & ne formeroit pas un accompagnement plus brillant. Je crois qu'on donnera la préférence à la baſſe générale, écrite immédiatement au-deſſous des harmonies; elle eſt claire, diſtingue les phraſes, & accompagne bien le chant à elle ſeule.

Au premier retour du corps ſonore, la ſeconde note *mi* fait baſſe; au deuxieme retour, c'eſt la troiſieme note *ſol*; au retour final, c'eſt la premiere note, la fondamentale.

Les diſſonnances de ſeconde & de dominante, appellant les premiers retours, ont à la baſſe leur ſeconde, leur troiſieme & leur quatrieme note.

Dans la ſeconde partie, je vais autrement que dans la premiere ; la fondamentale *ſol* eſt toujours à la baſſe ; mais les différens retours ſont diſtingués par les baſſes des diſſonnances qui précedent.

Ces réflexions méditées un peu avec l'exemple du n°. 25, l'Eleve fera aiſément de bonnes baſſes générales.

La baſſe *écrite* au-deſſous de la générale du même n°., eſt une de celles que le génie & le goût peuvent varier à l'infini. C'eſt de ces ſortes de baſſes qu'on parle, quand on dit que vingt Maîtres de Chapelle font, pour le même chant, vingt baſſes différentes.

Les principaux ſons des autres accompagnemens ſont tous renfermés dans les harmonies accompagnantes ; mais leur choix, leur diſtribution entre les inſtru-

mens, le choix même des inſtrumens ſont une affaire de goût & de génie. L'examen des chefs-d'œuvres de nos bons Auteurs, enſeignera plus ſur cet article, que ne pourra faire le diſcours.

On y trouve les uniſſons des harmonies accompagnantes, répétées à l'aigu & au grave; d'autres fois, on voit, des mêmes harmonies, quelques ſons omis; ſouvent un ſeul accord ſimple concerte avec le chant à la tierce ou à la ſixte; par fois, tous les inſtrumens ne font, avec le chant, que *des uniſſons & des accords d'octave.*

Conſultez la partition de *Rodolphe* (1), pour la diſtribution & le choix des accompagnemens de notre air de l'*Aveugle de Palmire.*

Examinons auſſi un peu le ſecond exemple du n°. 25. Le chant parcourt les tons majeurs de *mi-bémol*, de *ſi-bémol*, &

(1) Le plus célebre Cors-de-chaſſe de Paris, & peut-être du monde.

les tons mineurs de *mi-bémol*, de *ſi-bémol*.

Oui je m'égare. Non, fuis-moi, tout nous ſépare...

Fa dominante, *fa* tonique, *fa* dominante, *ſi-bémol*....

Pardonne cher Amant....

Si-bémol dominante, *mi-bémol* mineur, *ſi-bémol* dominante...

L'Amour te venge, & me punit.

Sol dominante, *ut* mineur, *ſol* dominante.

Les ſons du paſſage ſuivant ne ſont pas auſſi faciles à démêler.

Mi-bémol ſi-bémol, ſi-bémol la-bémol, ſol-bémol fa, mi-bémol, ré ut ſi-bémol.

Dans la partition de Philidor, les deux premiers ſont en *mi-bémol ;* le troiſieme conduit en *la-bémol* mineur ; le cinquieme & les ſuivans ſont en *mi-bémol* mineur, & finiſſent par la dominante *ſi-bémol.*

A la premiere inſpection, on auroit cru que le troiſieme étoit un des ſons de la conſonnance de tonique ; que le quatrieme *la-bémol* étoit de la diſſonance de dominante, toujours du même ton.

Le reſte de l'Ariette eſt clair ; le chant eſt toujours à la dominante *ſi-bémol*, qui devient deux fois tonique, & à la tonique *mi-bémol*, qui finit.

On apperçoit aiſément les ſons de liaiſon dans cet exemple ; ſouvent tous les ſons ſont eſſentiels : l'un ſert d'ombre à l'autre, & chacun fait partie d'une harmonie.

L'exemple (n°. 25) renferme les harmonies qui accompagnent le chant : examinez, étudiez. Ce ne ſont plus les ſeules harmonies de la regle de l'octave ; vous trouverez les conſonnances de quarte & de ſixte, les trois forts appels, la diſſonance de ſixte mineure, & celle de la ſenſible de quinte ; ſouvent une ſuite d'harmonies de deux notes accompagne ſublimement : vous y trouverez auſſi la baſſe générale & une baſſe continue, écrite comme au premier exemple du même n°.

Examinant la baſſe générale, obſervez l'ortographe des chiffres. La premiere ſeptieme ſuperflue de l'allégro fixe le

ton de *ſi-bémol* ; elle eſt note *bécarre* ; elle contremarque le *la-bémol*. Etabli en *ſi-bémol*, le *la* eſt note naturelle ; le 7, ſuivi de la croix, ſuffit pour marquer la ſeconde ſeptieme ſuperflue ; le 3, ſans avoir égard aux notes du chant, indique l'accord parfait de la quinte ; les *la* du chant ſont notes *bécarres* ; excluſion du *bécarre*, pour marquer les accords que fait le *la* avec les baſſes, tonique, quarte & quinte : c'eſt l'inverſe (pages 73 & 74) ; le *ré* n'étant pas *bémol* à la clef, ſe trouve note naturelle au chant, quoique le *bécarre* marque les accords que le même *ré* fait avec les baſſes du ton mineur de *mi-bémol*.

Dans la baſſe continue, je m'écarte quelquefois un peu de celle de Philidor, non pas pour la corriger, mais pour mieux accompagner le chant, abſtraction faite des autres accompagnemens.

La baſſe continue concerte quelquefois avec les autres parties ; alors elle figure mal toute ſeule.

Les harmonies accompagnantes renfer-

ment tous les accompagnemens de notre chant ; mais on peut répéter ici que vingt Muſiciens feroient vingt baſſes & vingt diſtributions différentes.

L'Académie de Muſique devroit propoſer un prix pour réaliſer cette fameuſe propoſition, donnant un chant riche & ſuſceptible d'accompagnemens divers.

Quel tréſor pour l'Art, qu'un beau chant accompagné par le goût & le génie de vingt habiles Compoſiteurs !

En attendant cet heureux événement, *conſultons la partition de Philidor*, pour le choix & la diſtribution des accompagnemens de l'Ariette de Sophie.

XLVIII. Compoſition & embelliſſement d'un canevas de conſtruction harmonique.

Le vingt-ſixieme & dernier n°. contient des exemples notés de trois manieres : d'abord, la ſimple conſtruction harmonique, la charpente ou les phraſes conçues, diſtribuées & enchaînées ; enſuite vient la ſimple baſſe chiffrée & meſurée ; en troiſieme lieu, ſe trouve la baſſe chiffrée, meſurée, embellie & animée.

J'aurois pu écrire ces exemples d'une quatrieme maniere, avec un chant & des accompagnemens d'inſtrumens divers; car ces accords enchaînés inſpirent des chants ſuivis; & les harmonies qui compoſent les phraſes, renferment tous les accompagnemens poſſibles.

Mais ici, comme dans le chapitre précédent, le choix du chant, le choix des inſtrumens & la diſtribution des accords entre les inſtrumens, ſont une affaire de goût & de génie.

Par conſéquent, un autre prix à propoſer aux Compoſiteurs. Un canevas harmonique pourroit exercer utilement leur imagination pour la meſure, pour le mouvement & pour le chant.

Ce fond harmonique eſt commun à tous les genres de Muſique : par-tout les harmonies ſont combinées dans les tons, les accords diſtribués entre les parties : la mélodie même eſt ſubordonnée à la ſucceſſion des gammes; & la plus puiſſante eſt celle

qui naît de l'enchaînement des accords.

L'étendue, le pouvoir des inſtrumens & des voix ; le caractere diſtinctif des différens morceaux de Muſique inſtrumentale & vocale ; le choix des tons & des accords, pour éveiller les paſſions de l'ame ; le genre de mélodie qui puiſſe animer les affections ; la meſure & le mouvement propres à peindre les phénomenes de la nature, & à exciter les mouvemens du corps ; enfin tout ce qui concerne la Poétique de la Muſique, eſt la matiere d'un Ouvrage à part.

Si j'avois le génie de Boileau, je donnerois l'exemple avec le précepte.

Mon début ſeroit brillant, mais vague & indéterminé : peu à peu, avec un chant harmonieux, j'amenerois mon ſujet, qu'une belle mélodie fixeroit.

Je ne ſerois pas toujours harmonieux, ni toujours mélodieux : je ſerois neutre par fois ; & pour donner un peu de relâche à l'attention de l'oreille, je ne chanterois

pas ; je me promenerois ſeulement dans les tons, nonchalamment quelquefois ; & puis, pour éveiller & pour forcer les Auditeurs à m'écouter, je bruſquerois ma marche.

Je ſerois clair par-tout, rapportant toutes les parties à une baſſe générale, meſurant les temps par les accords mêmes, & proportionnant le mouvement au ſentiment.

Dans l'Ariette, mes phraſes ſeroient meſurées & cadencées, pour chanter en langue poétique, ſous les auſpices de la mélodie.

Dans la Scène, mes héros parleroient, empruntant des Dieux les tons & les inflexions ; les accords des inſtrumens ſuivroient ce langage divin.

Le diſcours de mon Récitatif ſeroit compoſé de périodes préciſes & nettes ; l'oreille ne ſeroit point fatiguée par des longueurs entortillées & embrouillées.

Dans mes Duo, Trio & Quatuor, l'harmonie régneroit également avec la mélodie.

Dans les Chœurs, domineroit l'harmonie.

Pour faire parler les Héros, je me ſervirois du ſtyle noble & ſoutenu.

Pour faire parler les Dieux, j'emprunterois le majeſtueux des Temples.

Pour peindre les plaiſirs, je me ſervirois du tendre de l'Amour, & de l'agréable de la Danſe.

Pour étonner, je prendrois le pinceau hardi des phénomenes de la nature.

Mais hélas ! le génie, autour de moi, prodigue ſes dons créateurs; mon lot eſt de voir, d'examiner & d'inſtruire : je ne ſerois pourtant pas moins utile, puiſant dans les chefs-d'œuvres des autres.

Sans ſortir de Paris, je trouve tous les modeles. Les Génies de tous les pays nous apportent leurs chefs-d'œuvres. On peut aiſément faire un Ouvrage parfait, fondant enſemble une douzaine d'Auteurs.

Dans ma Poétique, je prendrai partout, j'arrangerai tout à ma maniere; j'en demande ici la permiſſion, & fais mes excuſes

excuſes d'avance à la vanité de certains Auteurs qui veulent être modeles en tout genre, & que j'employerai ſeulement dans un ou deux. Je crois que le concours de tous les Génies eſt néceſſaire pour épurer le goût, & pour former les vrais Artiſtes.

Puiſſe-t-on méditer un peu ces élémens; le Public ne perdra rien. Le Compoſiteur, embraſſant d'un coup-d'œil tous les tons, toutes les harmonies & tous les accords, marchera ſans liſieres, & ſuivra le Génie, par les chemins les plus ſecrets, juſqu'au milieu de ſon ſanctuaire. La raiſon, éclairée par des principes certains, accompagnera l'oreille par-tout, la guidera dans les modulations les plus extraordinaires. On ne ſera plus obligé d'abandonner un chant, s'il conduit par haſard dans des tons peu uſités.

Concevant la Muſique, abſtraction faite des croches, des noires, de la meſure & du mouvement; diſtinguant, dans le langage des ſons, le point, la virgule, la phraſe, la

période, la rime & la proſe, l'étude de la Muſique ſera bientôt intéreſſante pour l'eſprit, & utile pour le jugement : l'intelligence gagnera beaucoup ; l'amuſement de l'oreille eſt peut-être la meilleure logique. Je ne ſais ſi un jour la geométrie des ſons ne l'emportera pas ſur celle des lignes ; mais certainement on ne dira plus que la Muſique eſt un Art machinal, un Art de pur amuſement : outre l'habileté, on diſtinguera bientôt, dans le vrai Muſicien, les qualités intellectuelles, cultivées & améliorées. La Muſique obtiendra le rang qui eſt dû à un Art, dont les principes ſont une chaîne de conſéquences.

En revanche (1), les ſimples Lecteurs de notes, les Producteurs d inſtinct perdront un peu de leur crédit.

(1) Ici je devrois faire mes remerciemens à quelques Muſiciens, & même à quelques Amateurs qui, depuis cinq ans, ſe ſont épuiſés pour me décrier, en me traitant de Charlatan, probablement pour avoir oſé jouir de la réputation

Certains Auteurs n'auront plus ſi beau jeu ; on ne criera plus ſi facilement au miracle : le Public, éclairé ſur la Muſique, ſaura examiner & analyſer ; on appercevra bientôt la ſuperfluité de ces œuvres, où ne regnent que les notes multipliées ſans néceſſité, & diſperſées ſans deſſein ; on ne pourra plus éblouir les Amateurs avec quelques idées diſparates, découſues, & ſouvent très-ennuyeuſement répétées.

Les Virtuoſes abandonneront peut-être un peu la difficulté, pour revenir aux ſons ſimples, avec leſquels les anciens maîtriſoient ſi puiſſamment les ames.

C'eſt l'Académie de Muſique qui doit ramener ces temps ſublimes : la qualité académique ſuppoſe des hommes inſtruits : ce ſont eux qui doivent arrêter la corrup-

---

que je me ſuis acquiſe en Muſique, ſans avoir débuté au Concert Spirituel, & ſans avoir produit une Œuvre de Sonates. Mais je les prie ſeulement d'être perſuadés que je ſubirai volontiers leur examen ſur la Muſique, à charge de revanche.

tion du goût ; ce ſont eux qui peuvent dire aux Compoſiteurs & aux Virtuoſes....

» Connoiſſez les loix de la nature, ſes » pouvoirs & ſes limites ; ſachez que les inſ- » trumens, comme les voix, ont une éten- » due naturelle, qu'on ne ſauroit franchir » qu'aux dépens de la beauté & de la force » des vrais ſons. Abandonnez les cris & les » hurlemens ; les ſons aigus de vos inſtru- » mens ſont maigres, déſagréables; vous » peinez l'oreille avec la plus grande ha- » bileté poſſible.... »

Attaquant ainſi le mal dans ſa racine, le Virtuoſe & le Compoſiteur, d'intelligence, s'attacheront à la vraie beauté. Nous entendrons bientôt de ces ſons, dont un ſeul déchire les cœurs ; un ſeul annoncera, avec grace, la joie & les plaiſirs. La Muſique rétablira ſon empire ſur toute la nature ; les ſons mélodieux de la voix rendront ſenſibles les animaux les plus féroces ; les élémens obéiront aux ſons harmonieux des accords ; nos inſtrumens animeront les pierres.

C'eſt alors qu'on concevra comment ORPHÉE a ſu toucher les Démons & les Furies ; comment AMPHION a pu commander aux pierres ; comment ARION a ſu attendrir les poiſſons.

O génie ! que ne me donnes-tu une étincelle de ton beau feu ! un exemple dicté par toi parleroit plus impérieuſement que ne fait ici la timide vérité.

FIN.